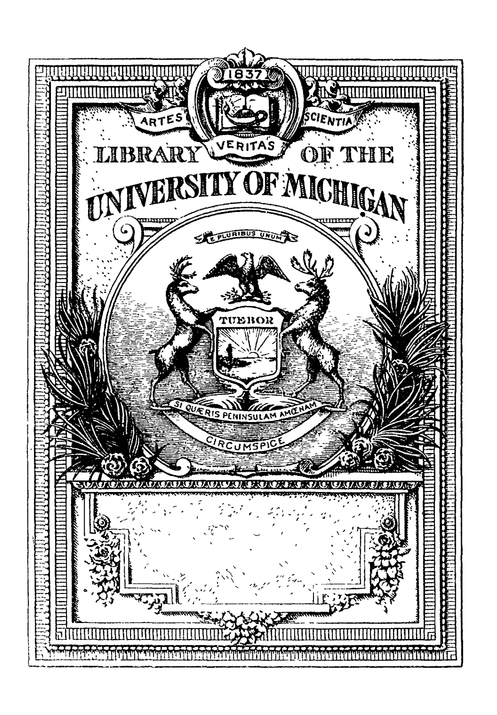
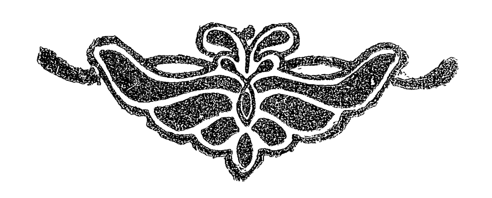

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE

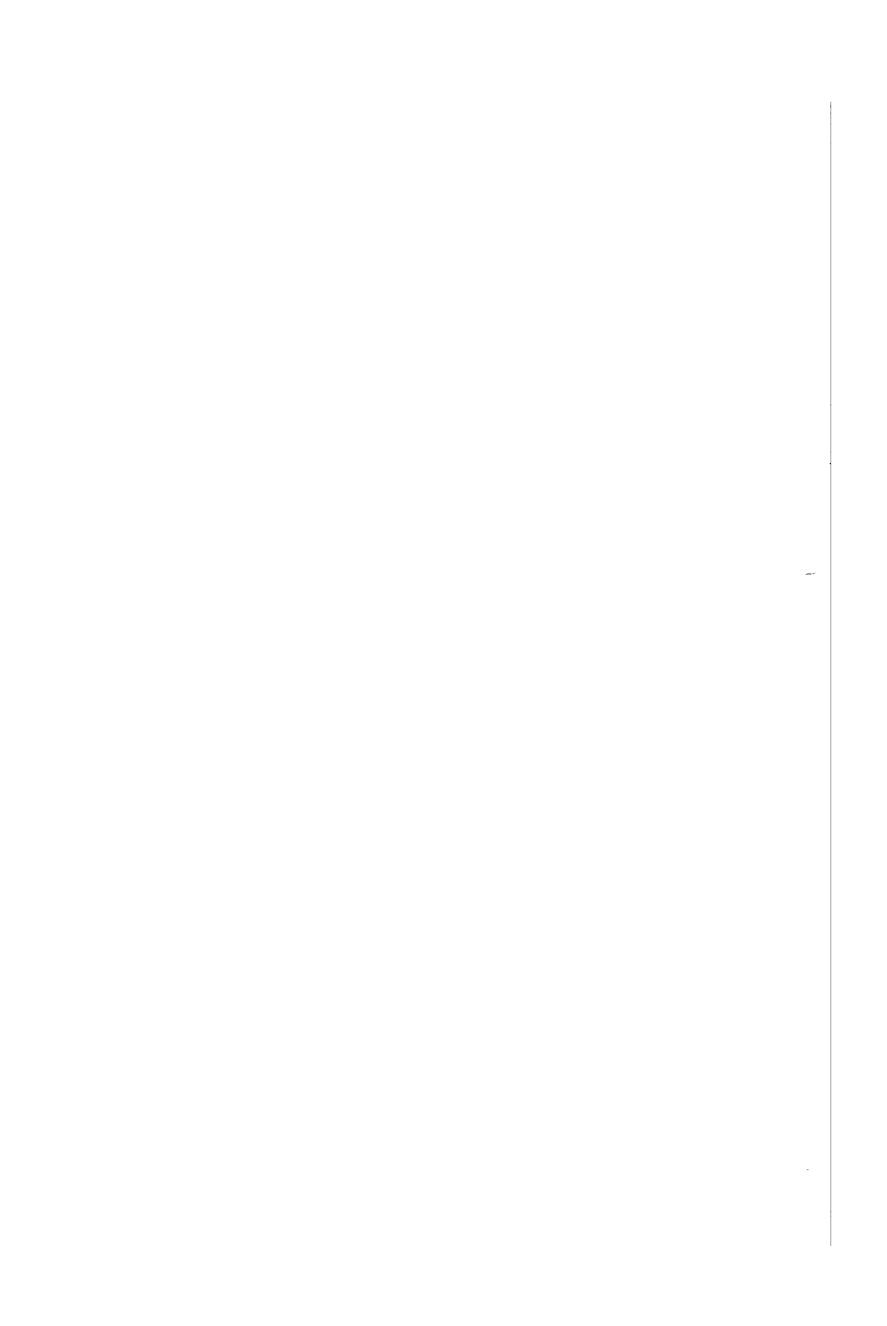
LES GRANDS ARTISTES



Les
Peintres Chinois



Par Raphaël PETRUCCI



LES GRANDS ARTISTES

Les Peintres Chinois

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

Volumes parus.

Architectes des Cathédrales gothiques (Les), par HENRI STEIN.
Bellini (Les), par ÉMILE CAMMAERTS.
Benvenuto Cellini, par HENRI FOCILLON.
Botticelli, par RENÉ SCHNEIDER.
Boucher, par GUSTAVE KAHN.
Bramante et l'architecture italienne au XVIe siècle, par MARCEL REYMOND.
Brunelleschi et l'architecture italienne au XVe siècle, par MARCEL REYMOND.
Callot (Jacques), par ED. BRUWAERT.
Canaletto (Les deux), par OCTAVE UZANNE.
Carpaccio, par G. et L. ROSENTHAL.
Carpeaux, par LÉON RIOTOR.
Carraches (Les), par ROGER PEYRE.
Chardin, par GASTON SCHÉFER.
Clouet (Les), par ALPHONSE GERMAIN.
Corot, par ÉT. MOREAU-NÉLATON.
Daumier, par HENRY MARCEL.
David, par CHARLES SAUNIER.
Delacroix, par MAURICE TOURNEUX.
Della Robbia (Les), par JEAN DE FOVILLE.
Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, par ED. POTTIER.
Donatello, par ARSÈNE ALEXANDRE.
Douris et les peintres de vases grecs, par EDMOND POTTIER.
Albert Dürer, par AUGUSTE MARGUILLIER.
Fragonard, par CAMILLE MAUCLAIR.
Fromentin, par PROSPER DORBEC.
Gainsborough, par GABRIEL MOUREY.
Giotto, par GEORGES LAFENESTRE.
Jean Goujon, par PAUL VITRY.
Goya, par HENRI GUERLIN.
Gros, par HENRY LEMONNIER.
Franz Hals, par ANDRÉ FONTAINAS.
Hogarth, par FRANÇOIS BENOIT.
Holbein, par PIERRE-GAUTHIEZ.
Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe siècle, par TRISTAN LECLERE.
Ingres, par JULES MOMMEJA.
Jordaens, par FIERENS-GEVAERT.
La Tour, par MAURICE TOURNEUX.
Léonard Limosin et les émailleurs français, par P. LAVEDAN.
Léonard de Vinci, par GABRIEL SÉAILLES.
Claude Lorrain, par RAYMOND BOUYER.
Luini, par PIERRE-GAUTHIEZ.
Lysippe, par MAXIME COLLIGNON.
Mantegna, par ANDRÉ BLUM.
Meissonier, par LÉONCE BÉNÉDITE.
Michel-Ange, par MARCEL REYMOND.
J.-F. Millet, par HENRY MARCEL.
Murillo, par PAUL LAFOND.
André Le Nostre, par J. GUIFFREY.
Peintres chinois (Les), par RAPHAEL PETRUCCI.
Peintres de manuscrits (Les) **et la miniature en France**, par HENRY MARTIN.
Percier et Fontaine, par MAURICE FOUCHÉ.
Pinturicchio, par ARNOLD GOFFIN.
Pisanello et les médailleurs italiens, par JEAN DE FOVILLE.
Potter, par ÉMILE MICHEL.
Poussin, par PAUL DESJARDINS.
Praxitèle, par GEORGES PERROT.
Primitifs allemands (Les), par LOUIS RÉAU.
Primitifs français (Les), par LOUIS DIMIER.
Prud'hon, par ÉTIENNE BRICON.
Puget, par PHILIPPE AUQUIER.
Raphaël, par EUGÈNE MUNTZ.
Rembrandt, par ÉMILE VERHAEREN.
Ribera et Zurbaran, par PAUL LAFOND.
Rossetti et les Préraphaélites anglais, par GABRIEL MOUREY.
Théodore Rousseau, par P. DORBEC.
Rubens, par GUSTAVE GEFFROY, administrateur des Gobelins.
Ruysdaël, par GEORGES RIAT.
Sodoma (Le), par HENRI HAUVETTE.
Téniers, par ROGER PEYRE.
Titien, par M. HAMEL, agrégé de l'Université.
Tintoret par G. SOULIER.
Van Dyck, par FIERENS-GEVAERT.
Van Eyck (Les), par HENRI HYMANS.
Velasquez, par ÉLIE FAURE.
Ver Meer de Delft, par J. CHANTAVOINE.
Vigée-Lebrun, par LOUIS HAUTECŒUR.
Watteau, par GABRIEL SÉAILLES.

2036-26. — CORBEIL. IMP. CRÉTÉ. — 2-1927

LES GRANDS ARTISTES
LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

LES
Peintres Chinois

PAR

RAPHAËL PETRUCCI

ETUDE CRITIQUE

ILLUSTREE DE VINGT-QUATRE PLANCHES HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VI[e])

LES
PEINTRES CHINOIS

Quels que soient les aspects sous lesquels elle s'exprime, la pensée humaine garde, dans toutes ses manifestations, quelque chose de constant qui la rend identique à elle-même. Les différences ne sont que des accidents; mais sous les vêtements divers, imposés par des périodes historiques ou des civilisations différentes, le cœur, comme l'esprit de l'homme, ont été travaillés des mêmes désirs. L'art participe de cette unité de nature. Il a quelque chose d'émouvant et de profond, précisément parce qu'il mêle le sentiment et l'intelligence dans les manifestations par lesquelles tous deux s'éternisent. Il est, parmi les œuvres humaines, la plus vivante, celle qui est douée d'une éternelle jeunesse parce qu'elle éveille dans l'âme des émotions que, ni le temps ni la culture, n'ont profondément transformées. Dès lors, ce que l'on doit rechercher avant tout lorsqu'on aborde l'étude d'un art, en apparence singulier, c'est précisément l'ensemble complexe d'idées et de sentiments sur lesquels il est construit. Telle est la tâche qui s'offre à nous et, puisque le problème que nous abordons ici est l'étude générale de la peinture chinoise, nous devons

nous mettre en état de maîtriser d'abord les singularités de ses apparences et de sa technique pour pénétrer ensuite les idées et les sentiments sur lesquels elle est fondée. Tandis que la première partie de cette étude nous transportera fort loin de nos habitudes d'esprit, la seconde, au contraire, nous ramènera dans un domaine que nos philosophies, nos sciences ou nos arts nous ont rendu familier.

Certes, la peinture chinoise est régie par des idées spéciales. Née au sein d'une civilisation fort différente de la nôtre, elle peut, à certains égards, se présenter sous un aspect qui la rend incompréhensible. Il serait étonnant, cependant, que l'intelligence occidentale ne parvînt pas à pénétrer une esthétique dont la grandeur ne saurait être méconnue. Le développement de l'histoire et de la critique nous a permis d'étendre nos facultés de compréhension aux formules les plus singulières. Notre culture nous permet de percevoir la beauté d'une fresque égyptienne ou d'un bas-relief assyrien, aussi bien que d'une mosaïque byzantine ou d'un tableau de la Renaissance. Nous n'avons donc aucune raison de rester fermés à la compréhension de l'art d'Extrême-Orient et nous avons, certes, toute la vigueur d'esprit nécessaire pour nous accoutumer à l'étrangeté de ses apparences. C'est dans la peinture que ce caractère d'étrangeté est le plus accusé. Il tient d'une part à une technique spéciale, d'autre part à la nature des doctrines inspiratrices. Il convient donc de se familiariser avec ces aspects nouveaux de l'âme humaine. C'est la raison d'être de ce petit livre. Il constitue une introduction dont on ne se dissimule pas les lacunes et que l'on présente en toute modestie.

PREMIÈRE PARTIE

LA TECHNIQUE

I. — Les Outils du peintre.

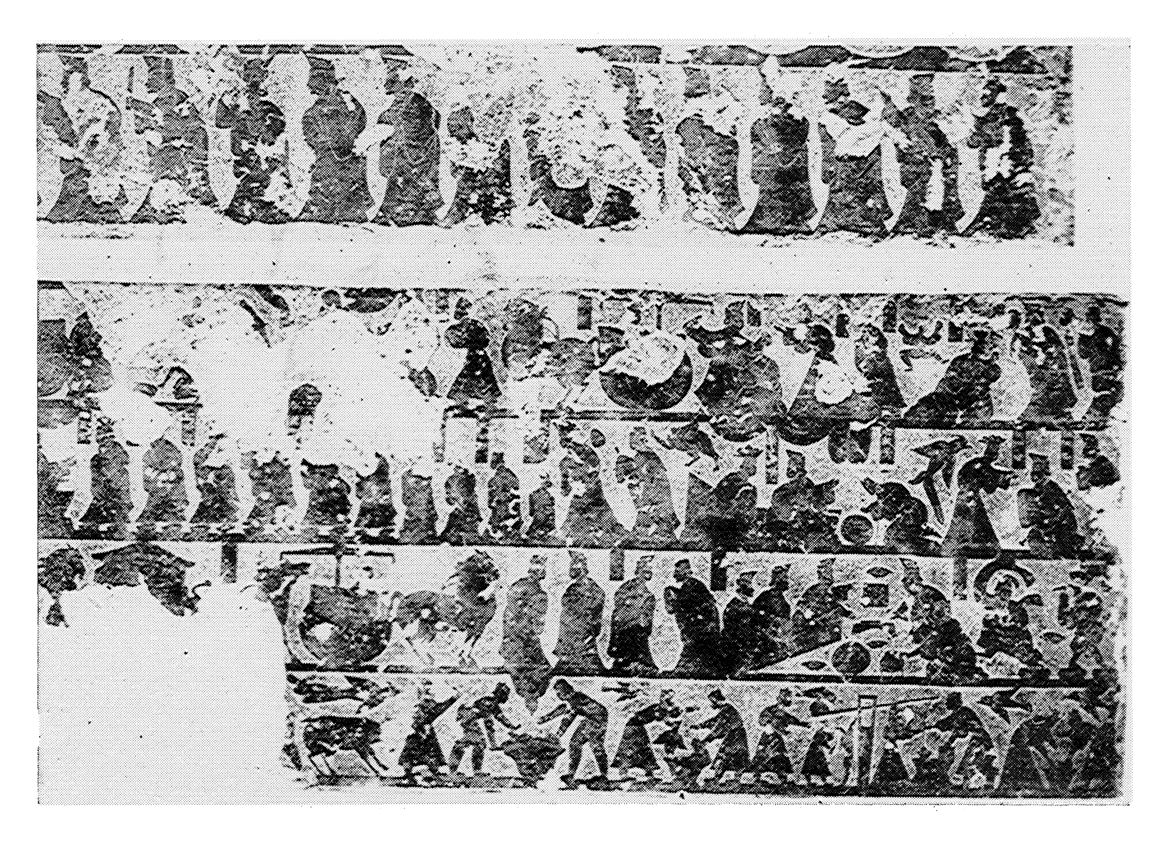
Tandis que nos peintres ont choisi le bois ou la toile comme subjectile, les Chinois ont employé la soie ou le papier. Tandis que notre art connaît, à côté de la peinture, le dessin se constituant à lui-même son propre but, dessin et peinture ont toujours été entremêlés en Extrême-Orient. Tandis que les couleurs employées en Europe, détrempe, peinture à l'œuf, peinture à l'huile, conduisaient à une étude précise des formes, les couleurs employées par les orientaux, parfois éclatantes, parfois amorties et d'une sobriété presque schématique, gardaient une fluidité singulière, se prêtaient à des évanescences imprécises qui leur donnent un charme inattendu.

Les anciennes peintures sont généralement faites sur du coton, de la soie écrue ou du papier. Au VIIIe siècle, sous les T'ang, on commence à user de soie fine. On la désapprêtait à l'eau bouillante, on l'encollait d'amidon et on la planait au battoir. L'usage de la soie à trame fine préparée au moyen d'un encollage compact, se généralise sous les Song. Quant aux papiers ils étaient faits de fibres végétales, principalement de bambous. Recevant, comme

la soie, une préparation à la colle d'alun, ils devenaient, pour ainsi dire, indestructibles.

Sur ces soies ou ces papiers, on peint au moyen du pinceau et de l'encre de Chine en y faisant intervenir la couleur d'une manière plus ou moins abondante ou restreinte. Les pinceaux sont de différents types; chaque position du pinceau correspond à une nature particulière du trait, incisif et précis, ou bien tremblé, élargi, l'encre s'étalant en taches puissantes, ou se dégradant en teintes subtiles. Les couleurs sont simples, d'origine minérale ou végétale ; les peintres chinois ont toujours évité, autant que possible, de les mélanger. Ils ont tiré de la malachite plusieurs nuances de vert; du cinabre ou sulfure de mercure, plusieurs rouges. Ils ont su aussi triturer du mercure, du soufre et de la potasse pour en faire un vermillon. Du peroxyde de mercure, ils ont tiré des poudres colorantes qui vont du rouge brique au jaune orange. Sous les T'ang, ils ont porphyrisé le corail pour obtenir un rouge spécial, tandis qu'ils retiraient leur blanc de la calcination des coquilles d'huîtres. A ce blanc de chaux, ils ont substitué ensuite le blanc de plomb, ou céruse. Ils ont retiré des laques carminées de la garance, des jaunes du jus du rotin, des bleus de l'indigo. Il faut ajouter à cela les nuances diverses de l'encre de Chine et, enfin, l'usage de l'or en feuilles ou en poudre.

Le coup de pinceau prend, dans la peinture de l'Extrême-Orient, une valeur exceptionnelle. Il n'en pouvait être autrement si l'on songe que le caractère de l'écriture



PIERRES SCULPTÉES DE LA SECONDE DYNASTIE HAN (IIe-IIIe SIÈCLES)
(Estampage de la mission Chavannes.)

chinoise est un idéogramme : il est non point *écrit*, mais *dessiné*. Le trait n'est pas un signe objectif et sans vie ; c'est une expression dans laquelle se réfléchissent la beauté de l'idée qui l'a provoqué ainsi que les qualités d'âme de celui qui l'a réalisé. Dans la calligraphie comme dans la peinture, il nous livre le caractère et la conception de son auteur. Mise au service des idées philosophiques qui seront exposées plus loin, cette technique devait conduire à une esthétique particulière. Le peintre cherche à évoquer dans un seul trait le caractère fondamental d'une forme ; son étude, à cet égard, consistera à simplifier à l'extrême les images objectives du monde, à leur substituer une image idéale, qu'une longue méditation aura débarrassée de toute contingence. On comprend alors pourquoi le coup de pinceau devient une chose si personnelle qu'il suffit à dénoncer la main d'un maître. Il n'est pas un livre chinois traitant de la peinture qui ne discute son esthétique et n'insiste sur sa valeur.

II. — La Représentation des formes.

On a souvent dit de la peinture japonaise comme de la peinture chinoise que la perspective y était ignorée. Rien n'est plus faux. Cette erreur provient de ce que l'on a confondu un système perspectif avec la perspective tout entière. Il y a autant de systèmes perspectifs qu'il y a de lois conventionnelles pour la représentation de l'espace. La pratique du dessin et de la peinture pose à l'homme un

problème de géométrie descriptive : *au moyen des deux dimensions de la surface plane, représenter les trois dimensions de l'espace.* Les Égyptiens et les Assyriens l'ont résolu en rabattant les formes sur le plan : ce qui demande au spectateur un très gros effort d'abstraction. La perspective européenne, constituée au xve siècle sur les débris de la science géométrique des Grecs, s'est établie sur le type monoculaire déjà pratiqué par ceux-ci. On suppose, dans ce système, que le tableau est vu par un seul œil. Dès lors, en mettant en rapport la distance de l'œil au plan du tableau, la hauteur de l'œil relativement aux objets contenus dans le plan du tableau et la distance comme l'orientation de ces objets par rapport à la surface du tableau, on règle les conditions de déformation des dimensions réelles par l'angle sous lequel elles sont vues.

Mais, en supposant que le tableau est vu par un seul œil, on se place dans des conditions qui ne sont pas celles de la nature. Le peintre européen doit donc transiger avec les exigences de la vision binoculaire, atténuer les évanouissements trop brusques des formes, en somme, « mentir » à des principes trop précis. Il arrive ainsi à une « perspective de sentiment » qui est celle de nos maîtres

La perspective chinoise s'est constituée bien avant la perspective européenne. Ses origines sont donc différentes. Elle est née à une époque où l'on pratiquait encore, dans les bas-reliefs, la méthode de la superposition de registres différents pour exprimer des plans différents. L'accumu-



FRAGMENT DU ROULEAU DE KOU K'AI-TCHE.
(Londres, British Museum)

lation des plans en hauteur conduit, lorsqu'elle se codifie, à un système très différent de la perspective monoculaire : c'est la perspective cavalière. On ne tient pas compte de la hauteur habituelle de l'œil relativement au tableau. La ligne d'horizon est située très haut ; les lignes parallèles, au lieu de se rejoindre sur l'horizon, restent parallèles, les divers plans s'étagent les uns au-dessus des autres de telle sorte que le regard embrasse un espace immense, pour ainsi dire panoramique. Dans ces conditions, le tableau devient haut et étroit pour montrer l'accumulation des plans, ou bien large au point de devenir un véritable rouleau pour montrer un panorama sans fin.

Ce sont les deux formes connues sous leur nom japonais de *kakémono* et de *makimono*. Mais le peintre chinois doit atténuer le parallélisme des formes, donner une apparence naturelle à leur étagement, tenir compte de leur réduction aux différents plans du tableau. Il doit, lui aussi, transiger avec la vision binoculaire et aboutir à une « perspective de sentiment » qui, comme la nôtre, scientifiquement fausse, est artistiquement vraie.

A cette perspective linéaire se surajoute une perspective aérienne. S'étant complus de très bonne heure à peindre en monochrome, les peintres chinois ont été conduits à la chercher dans la valeur du ton et le rapport des nuances plus encore que dans la couleur. Ils ont ainsi connu le clair-obscur avant les peintres européens. Wang Wei établit les principes de la perspective aérienne au VIIIe siècle. Il explique comment se dégradent les teintes,

comment l'épaisseur croissante des couches d'air enlève leur couleur propre aux objets distants et leur substitue une teinte bleutée ; comment les formes deviennent indistinctes à mesure que les plans s'éloignent du spectateur. Ses paroles, à cet égard, peuvent être rapprochées de celles de Léonard de Vinci dans le *Traité de la Peinture.*

III. — La Division des sujets.

Les Chinois partagent les sujets de la peinture en quatre classes principales. Ce sont : 1° les paysages ; 2° les hommes et les objets ; 3° les fleurs et les oiseaux ; 4° les plantes et les insectes. Nulle part nous ne voyons attribuer au dessin ou à la peinture de la figure humaine une place prépondérante. Cela seul suffirait à différencier profondément la peinture chinoise de la peinture européenne.

Le nom exact du paysage se traduirait par les mots : les *montagnes et les eaux.* Ils évoquent de vieilles idées cosmogoniques sur lesquelles est fondé le système oriental du monde. La montagne exprime la vie profonde de la terre ; elle est traversée par des veines dans lesquelles circulent les eaux. Les cascades, les ruisseaux, les torrents, sont l'apparence évidente de ce travail intérieur. Elle enfante les nuages et se revêt de brumes par l'effet de sa propre vie ; elle est une manifestation des principes qui dirigent la vie de l'Univers.

La seconde section, *les hommes et les objets*, doit s'en-



KOUAN-YIN. PEINTURE PROVENANT DE TOUEN-HOUANG
(VIIIe-Xe SIÈCLES).
(Mission Belliot. Musée du Louvre.)

tendre surtout comme concernant les hommes, les fabriques, les meubles et, d'une façon générale, tous les objets créés de main d'homme, mêlés au paysage. Il en était ainsi autrefois lorsque les premiers peintres dont l'œuvre puisse être reconstituée d'une façon certaine, représentaient l'histoire des êtres légendaires du Taoïsme, des génies et des fées vivant dans une nature irréelle. Les textes nous racontent bien que les anciens maîtres peignaient des portraits ; mais c'est à une période tardive que « les hommes et les objets » ont compris une section indépendante du paysage ; elle a absorbé ces portraits funéraires presque toujours dus à de simples artisans. C'est à ce moment qu'on s'est préoccupé d'étendre à la peinture de figure des procédés, des techniques et des lois établis pour un ensemble où la préoccupation de la nature était prédominante. Les règles particulières qui y sont relatives sont parfois de date assez reculée ; mais elle paraissent avoir été assemblées en un système défini vers la fin du XVIIe siècle seulement et nous n'en connaissons jusqu'à présent les formules que par un petit traité publié au début du XIXe siècle.

La troisième section, *les fleurs et les oiseaux*, correspond à ces peintures où les Chinois se sont complus à peindre l'oiseau parmi les plantes caractéristiques de son habitat et de ses mœurs. L'oiseau y est traité avec un sens profond de la vie ; quant aux fleurs, malgré les simplifications qu'un artiste impose toujours à la complexité des formes, elles sont étudiées avec une telle conception de

leur structure essentielle qu'un botaniste pourrait y retrouver les caractères particuliers à l'espèce.

Cette section générale se subdivise en une série de chapitres particuliers. L'épidendrum, l'iris, l'orchis, le chrysanthème, ont donné lieu à des spécialités qui ont eu leurs maîtres au double point de vue de la peinture et des règles esthétiques qui la dirigent. Il faut y rattacher aussi la peinture de bambous et de pruniers. Sous l'influence d'idées philosophiques et symboliques, ces plantes ont fourni une catégorie spéciale de sujets à l'imagination du peintre. Elles constituent une classe à part, qui a ses lois et ses méthodes, sur lesquelles les traités chinois d'esthétique nous renseignent abondamment.

Enfin, la quatrième classe, *les insectes et les plantes*, est établie suivant une conception identique à celle des oiseaux et des fleurs. L'insecte est représenté lié à la plante qui forme son habitat coutumier lorsqu'il est à l'état de chenille ou de larve, volant au-dessus des fleurs et des plantes dont il vit lorsqu'il est à l'état de papillon ou d'insecte parfait. Certains livres ajoutent à cette quatrième classe une subdivision comprenant les poissons. Enfin, il faut noter qu'en Extrême-Orient comme en Europe, nous devons tenir compte d'une classe spéciale de peinture : *la peinture religieuse*. En Chine, cette considération s'applique à peu près exclusivement à la peinture boudhique.



(Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie

PALAIS DE KIEOU-TCHENG-KONG, PAR LI TCHAO-TAO.

(Collection V. Goloubew.)

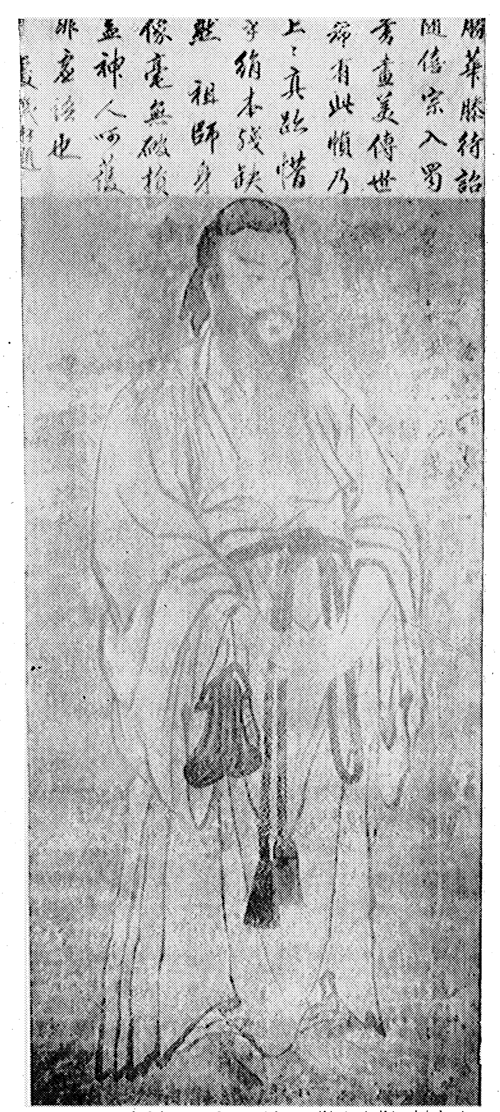
IV. — L'Inspiration.

Les conceptions esthétiques de l'Extrême-Orient ont été profondément influencées par une philosophie particulière de la nature. A la source de l'univers, le Chinois place l'action des deux principes mâle et femelle, le *yang* et le *yin*. Détachés de l'unité primordiale, par leurs combinaisons diverses, ils donnent naissance aux formes du monde. Le Ciel correspond au principe mâle, la Terre au principe femelle. Le mélange du *yin* et du *yang* donne naissance aux êtres, plantes, animaux ou hommes, qui peuplent le monde. Si la montagne, enveloppée de brumes, évoque la combinaison des deux principes, la légende des forces qu'elle révèle ne s'arrête point là. Fabuleux ou réels, des animaux et des plantes, familiers aux peintres chinois, expriment des idées semblables. Le dragon est l'ancêtre de tout ce qui porte plume ou écaille; il évoque l'élément humide, les eaux de la terre, les brumes de l'atmosphère, le principe céleste. On le voit surgir de la nuée comme une apparition monstrueuse dévoilant pour un instant la grandeur du mystère entrevu. Le tigre est le symbole du principe terrestre, une personnification des quadrupèdes opposés aux oiseaux et aux reptiles. Sa forme brutale apparaît dans la tourmente; défiant les rafales qui courbent les bambous et arrachent les arbres, il brave les rages de la nature hostiles à l'expression de l'âme universelle. Le bambou est l'image de la sagesse, le pin évoque l'idée de volonté et de

vie ; le prunier en fleur est une combinaison harmonieuse des deux principes; il est la pureté virginale. Ainsi se constitue tout un système d'images analogues aux allégories de notre culture classique; mais elles ont cette supériorité de ne point dégénérer en symboles glacés, de conserver, au contraire, le contact de la nature, de lui prêter une vie frémissante dans laquelle la conscience humaine disparaît pour ne plus laisser surgir que le sentiment de l'immensité.

Le Bouddhisme surenchérit encore : il ne croit même plus à la réalité du monde. Les formes sont transitoires, l'univers est une illusion qui s'écoule dans le perpétuel devenir. En dehors du repos suprême, dans les six mondes du désir (1), évoluent les choses de la douleur et de la mort. Les âmes parcourent ce cycle fermé sous les apparences les plus diverses, depuis l'enfer jusqu'aux dieux, avançant ou rétrogradant suivant les bonnes actions ou les fautes commises dans des existences antérieures. Une pierre, une plante, un insecte, un démon ou un dieu ne sont plus que des apparences illusoires enfermant une âme identique en marche vers la délivrance, prise à des degrés divers de son long calvaire, emprisonnée par l'erreur originelle et le désir inconscient de la vie. Dès lors, on voit apparaître le sentiment nouveau d'une charité qui s'étend à la totalité des êtres. Leur caractère moral est le même que celui de

(1) Ce sont : les mondes des animaux, des hommes, des dieux, ou *dévas*, des géants ou *asuras*, des *prêtas* ou spectres errants, et des enfers. On n'est libéré d'une perpétuelle transmigration dans ces six mondes que par l'extinction du désir.



Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

PORTRAIT DE LU TONG-PING, PAR T'ENG TCHANG-YEOU.
ÉPOQUE DES T'ANG.
(Collection Worch.)

l'homme, leur destinée est la même, et, dans l'immensité du monde d'illusion, chaque être cherche à accomplir le même destin. Derrière les changements de l'univers, le bouddhiste aperçoit la pure essence que tout être porte en soi. Il en résulte une familiarité avec les choses qu'aucune croyance n'a comportée. Elle répand, depuis le monde inerte des pierres jusqu'à l'être le plus développé, un sentiment de confiance qui donnera à l'interprétation plastique de la nature je ne sais quoi d'émouvant et de fraternel.

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉVOLUTION DE LA PEINTURE CHINOISE

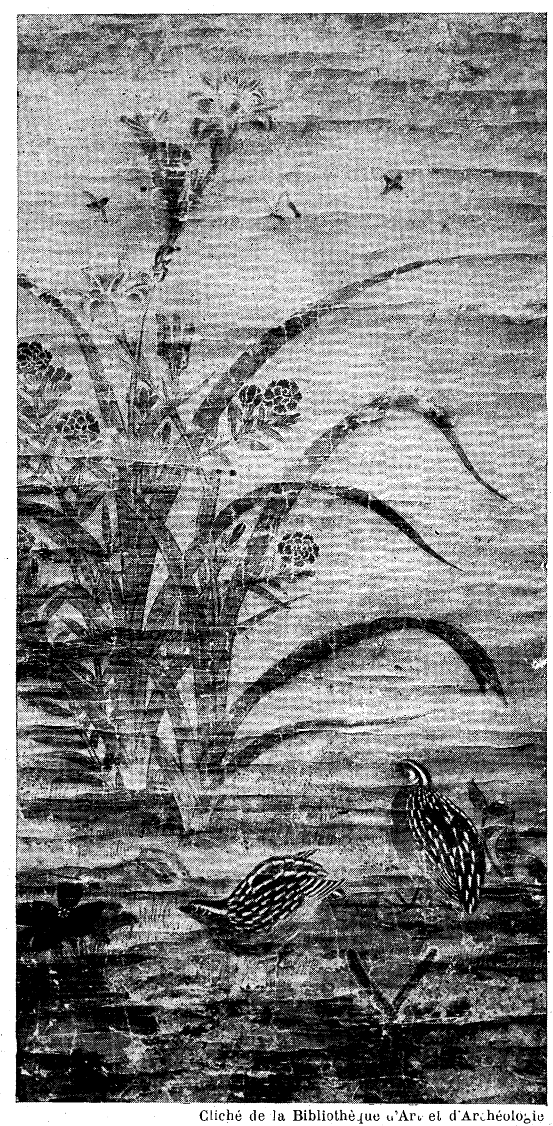
I. — Les Origines.

Les origines de la peinture, en Chine, se confondent avec les origines de l'écriture. Celle-ci dérive, en effet, de la pictographie, les caractères actuels n'étant que des formes évoluées et systématisées de dessins primitifs. D'anciens livres ou dictionnaires nous renseignent sans erreur possible sur cette évolution. Mais si l'histoire a conservé des notions de ces rapports lointains, nous ne pouvons prendre contact avec des monuments figurés qu'au IIIe siècle de notre ère, à travers les bas-reliefs de l'époque des Han et au IVe par les peintures de Kou K'ai-tche. On n'y trouve point l'origine d'une évolution, mais, au contraire, les dernières manifestions d'une tradition finissante.

II. — La Peinture chinoise avant l'intervention du Bouddhisme.

Les bas-reliefs de l'époque des Han (1) sont à peu près tous constitués par des dalles sculptées ornant des cham-

(1) Ces bas-reliefs ont été étudiés par M. Chavannes dans : *La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han,* Paris, 1893, puis dans ;



Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie

PEINTURE ANONYME DE L'ÉPOQUE DES T'ANG.

(Collection R. Petrucci.)

brettes funéraires et dont la valeur artistique est très inégale. La technique en est primitive, elle consiste à évider la pierre autour des figures par un contour à angles émoussés. La figure apparaît en silhouette; des traits gravés complètent le dessin des formes. Les scenes représentées se rapportent soit à des sujets mythiques, soit à des sujets légendaires. On y voit des divinités, des animaux fabuleux, des scènes de guerre et de chasse, des défilés de peuples apportant le tribut. Les grandes compositions évoquent parfois des scènes grandioses, une ordonnance fastueuse et raffinée. De-ci, de-là des essais de perspective picturale viennent se mêler à quelque scène imprévue.

Tout ceci est en désaccord profond avec la technique des bas-reliefs. On songe à des modèles dessinés par des peintres et que des artisans de fabriques funéraires auraient copiés avec plus ou moins d'habileté. Cette impression devient une certitude si l'on compare certaines des dalles sculptées à une peinture de Kou K'ai-tche dont le prototype nous est parvenu à travers une copie de l'époque des Song (XIe-XIIIe siècles) (1). L'une des scènes de ce long rouleau ne laisse aucun doute possible sur l'origine picturale des bas-reliefs des Han. Une divinité fluviale sur un char attelé de dragons nous livre une composition analogue à ces modèles d'après lesquels les artisans du IIIe siècle ont travaillé.

Mission archéologique en Chine, Paris, 1910. Les stampages des dalles sculptées y sont intégralement reproduites.

(1) Cette peinture faisait partie de la collection de l'ex-vice-roi Touan-fang tué en 1911, pendant la révolution. Elle a été publiée en 1911 par un archéologue japonais, M. Taki.

Cependant, nous avons mieux qu'une copie tardive. Le British Museum, à Londres, possède une peinture attribuée à Kou K'ai-tche. Les raisons qui nous font croire à son authenticité sont puissantes, presque indiscutables (1); nous l'acceptons donc ici et nous essaierons de définir ce qu'était l'œuvre d'un des plus grands peintres de la Chine au IVe et au début du Ve siècle.

Les scènes peintes sont inspirées par un ouvrage du IIIe siècle consacré à l'édification des femmes du palais impérial. Ce qui frappe dans ces compositions, c'est la légèreté et la finesse du style, la poésie des attitudes, la suprême élégance des formes. De lourdes chevelures noires encadrent des visages blancs au charme raffiné et subtil. Le caprice voluptueux des vêtements aux longs plis flottants, la finesse extrême des formes, la grâce des gestes font de cette peinture une chose unique. Seule, une culture séculaire pouvait aboutir à cette spiritualité.

Si la copie de la collection de Touan-fang rappelle les bas-reliefs du temps des Han, la peinture du Bristish Museum se relie aux bas-reliefs de Long-men qui datent du VIIe siècle et dont M. Chavannes a publié les photographies. Le style de Kou K'ai-tche exprime donc les particularités de la peinture chinoise à une époque qui va du IIIe au VIIe siècle. D'autre part, à la fin du IVe ou au début du Ve siècle, le peintre et critique Sie Ho formulait les six principes sur

(1) Elles sont rassemblées dans un travail que prépare M. Laurence Binyon et qui doit accompagner la reproduction gravée par des artistes japonais dont le British Museum prépare la publication.



OIES. PEINTURE DE L'ÉPOQUE DES SONG.
(Londres, British Museum.)

lesquels est fondée l'esthétique extrême-orientale. Ils font intervenir des conceptions philosophiques et des connaissances techniques qui, elles aussi, supposent une longue culture; car c'est toujours après leur réalisation dans l'œuvre d'art que les règles se codifient dans un corps de doctrine. Au moment où le Bouddhisme apparaissait en Chine, il rencontrait donc un art qui s'était affirmé sans aucun doute dans une longue suite de chefs-d'œuvre. Après avoir épuisé les manifestations de la puissance et de la vigueur, il en était arrivé à des expressions d'un raffinement extrême, d'un charme émouvant et profond, presque au rêve troublant des décadences.

III. — L'Intervention du Bouddhisme.

Les livres chinois disent qu'entre le IVe et le VIIIe siècle « l'art de peindre *les hommes et les choses* subit une première transformation ». Ils font ainsi allusion à l'intervention de l'art bouddhique. Il apparut vers le Ve siècle en Chine sous la forme de l'art indo-grec du Gandhâra déjà transformé par son passage à travers le Turkestan oriental. Ce n'est point qu'on ne puisse lui trouver des origines purement indiennes; à Sanchi comme dans l'Inde centrale, à Ajanta, il a ses caractères propres. Mais les dynastes grecs installés à la suite d'Alexandre dans le nord-ouest de l'Inde avaient apporté avec eux les procédés de l'art hellénistique. La technique et les moyens de cet art furent mis au service de la religion nouvelle; il donnèrent à l'art bouddhique,

éclos dans les provinces gandhâriennes, son apparence extérieure, le caractère de ses figures, son jeu de personnages et la plus grande partie de son ornementation (1).

Le Bouddhisme trouvait pour le servir la formule hellénistique finissante et entraînée hors de ses frontières au moment même où il prenait son élan pour cette marche prodigieuse qui, à travers l'Extrême-Orient tout entier, devait le mener jusqu'au seuil du Pacifique. Hors de l'Inde, il entrait en contact avec la Perse sassanide et la Bactriane; aux influences hellénistiques, se mêlaient alors des éléments confus venus de la décomposition des civilisations qui avaient régné sur l'Asie antérieure; de là, il s'engageait dans les passages du Tukestan oriental.

Nous savons aujourd'hui, grâce aux fouilles des missions allemandes de Grünwedel et de Von Lecoq, des deux missions anglaises de Sir M. A. Stein, de la mission française de M. Pelliot, que, dans cette longue chaîne d'oasis peuplées de villes actives, l'art bouddhique s'est constitué sous la forme dans laquelle il devait apparaître à l'Extrême-Orient tout entier. Il y prend un développement grandiose; les énormes fresques de Mourtouq déploient l'ordonnance fastueuse de ces figures de Buddhas et de Bodhisattvas qui demeurera inchangée dans la formule plastique chinoise ou japonaise. Cependant, des luttes d'influence diverses se font sentir encore. Tantôt, comme dans le Khotan, ce sont des formules plus indiennes; tantôt, comme à Miran, ce sont des types sémitiques et des éléments élaborés en

(1) Voir Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*. Paris, Leroux

Asie Mineure; tantôt, enfin, comme à Touen-houang, ce sont des types presque entièrement chinois.

Les peintures provenant de Touen-houang, rapportées par la mission Stein et par la mission Pelliot, nous permettent de saisir le caractère imposé à l'art bouddhique par le contact de la Chine. Il ne pouvait que se composer avec les tendances révélées par la peinture de Kou K'ai-tche. Le peintre formé à l'école de la technique hellénistique dessinait au pinceau ; il se complaisait dans les mouvements harmonieux du trait, dans l'ordonnance d'une si belle eurythmie que manifestent les fresques du Turkestan oriental, mais, peut-être au contact de la Chine recherchant elle-même de nouvelles formules, probablement par une composition des deux tendances, la peinture bouddhique nous donne, au début de l'époque des T'ang, des types alourdis où les figures tassées et puissantes prennent un caractère nouveau.

Dès lors, nous voyons de quelle nature fut ce changement profond dont parlent les anciens livres. La peinture chinoise avait connu les types des génies et des fées du Taoïsme, des vieillards, munis de pouvoirs magiques, vivant dans la solitude des montagnes, des immortels habitant des îles lointaines, au delà de la mer. Elle connut maintenant des dieux au visage fermé dans la contemplation extatique du nirvânâ, la bouche souriante, les yeux mi-clos, révélant d'un geste ample et sacerdotal des symboles mystiques. Elle connut des images plus vivantes, assistants bénins ou terribles, démons terrifiants. Devant

les dieux impassibles, elle courba dans la ferveur d'une piété ardente des figures de donateurs et de donatrices qui constituent parfois de véritables portraits. Plus largement encore, elle représenta les disciples de Çakya-mouni, anachorètes et solitaires qui, sous le nom de *Lo-han*, sont entrés dans la légende bouddhique chinoise. Prêtres indiens aux traits accusés et violents, prédicateurs de race étrangère, le visage ridé, ravagé par les macérations, ou bien la figure pleine et calme du contemplatif extatique, tels sont les types qui apparaissent. Les peintres chinois se saisissent de ces sujets nouveaux. Ils les traitent avec une franchise, une aisance, un sens de la vie qui ajoutent tout à coup à l'histoire de l'art un chapitre admirable.

IV. — La Peinture chinoise a l'époque des T'ang (VIIe-Xe siècles).

Ce fut la période réellement vivante du bouddhisme chinois. Parmi les peintres qui l'exprimèrent dans la plus haute mesure, il faut citer en tout premier lieu Wou Tao-tseu. Son souvenir est resté dans l'histoire comme celui d'un des plus grands maîtres de la Chine et la légende a grandi encore la puissance de son génie. Il est fort probable que son œuvre est entièrement détruite; cependant, à travers des répliques, des pierres gravées, des xylographes exécutés au XIIe siècle, on peut entrevoir ce que fut la conception de ce peintre. Il semble avoir créé un type chinois de Kouan-yin, incarnation bouddhique de la miséricorde

et de la charité. Un châle recouvre son haut chignon ; elle est drapée dans les plis harmonieux d'un vêtement simple et large ; elle exprime avec une autorité souveraine, la grandeur du sentiment divin (1).

Si, à ces débris d'une œuvre plastique immense nous ajoutons l'analyse des textes, nous pouvons définir avec quelque chance de certitude la place occupée par Wou Tao-tseu dans l'histoire de la peinture chinoise. Les livres nous disent que son coup de pinceau avait des traits d'une vigueur frémissante ; tous s'accordent pour s'émerveiller de la spiritualité qui surgissait des formes ainsi définies. Des encrages puissants constituaient le procédé presque exclusif auquel il avait recours ; il se refusait une couleur détaillée et brillante qui eût enlevé à sa peinture ce caractère d'austérité par lequel elle prenait un sens supérieur. Mais, pour apprécier toute la valeur de la conception nouvelle introduite par Wou dans la peinture chinoise, il faut se faire une idée exacte de la technique telle qu'elle était établie au VIIe et au VIIIe siècle, au début de l'époque des T'ang.

On y pratiquait un dessin d'analyste, attentif et détaillé, passionné de recherches, commun à toutes les époques qui précèdent les grandes synthèses. Cette technique comportait deux méthodes essentielles: l'une dite *du double*

(1) Une gravure sur pierre de l'an 1095 représentant *Confucius assis au milieu de ses disciples*, une autre représentant *Confucius marchant suivi d'un de ses disciples* et datée de 1118 ont été publiées par M. CHAVANNES (*Mission Archéologique en Chine* n°s 869 et 871). La seconde de ces pierres gravées est aussi considérée par certains comme exécutée d'après une peinture de Kou K'ai-tche.

contour, l'autre, simplement, *du contour*. La méthode *du double contour* s'appliquait surtout au dessin des formes végétales, dans le paysage ; elle consistait à tracer le profil des feuilles ou des branches par deux traits d'encre opposés l'un à l'autre. L'espace ainsi délimité était rempli de couleurs ; les accidents particuliers dans le plein de la forme, les nœuds du bois, les veines des feuilles y étaient ensuite ajoutés. Le nom de méthode du *simple contour* s'appliquait au dessin établi par un trait d'encre contournant le profil ; celui-ci était ensuite rempli par la couleur.

Si l'application de ces méthodes d'analyse plastique a été poussée parfois jusqu'à la plus extrême délicatesse, elle n'a jamais été jusqu'à la mièvrerie. L'art des T'ang, dans toute son évolution, est caractérisé par le sens du grandiose. Cette recherche appliquée, vigoureuse et patiente, une fois l'exploration des formes achevée, devait être aussitôt dépassée. Wou Tao-tseu profite de l'œuvre des précurseurs. Mêlant dans une même action du pinceau la vigueur et le caractère analytique du trait, la valeur et la fluidité du ton, il compose en une unité suprême les deux éléments par quoi s'affirment les choses dans toute la magie de leur structure essentielle.

L'exploration patiente des formes ne devait pas se borner à préparer l'œuvre d'un maître unique, elle devait aboutir à tout un mouvement auquel nous pouvons rapporter l'origine de la peinture moderne de la Chine. « La peinture a deux branches, disent les livres, celle du Nord et celle du Sud ; à l'époque des Tang a commencé la division. » Ces



Cliche de la Bibliothéque d'Art et d'Archéologie.

AIGLE BLANC ÉPOQUE DES SONG.

(Collection R. Petrucci.)

termes d'école du Nord et d'école du Sud ne doivent pas être pris à la lettre ; ils ne font que caractériser des styles. Ceux-ci se dégagent au VIIIe siècle de l'étude attentive et de la définition précise des formes. Le style est violent, puissant et rude dans l'école du Nord, mélancolique et rêveur dans l'école du Sud : il oppose l'idéal de la Chine septentrionale, mêlée d'éléments barbares, à la Chine méridionale, héritière d'une civilisation déjà vieille, bercée par les légendes taoïstes et le rêve éperdu de ses philosophes (1).

Li Sseu-hiun et son fils, Li Tchao-tao (VIIIe siècle) sont considérés comme les fondateurs de l'école du Nord. Les peintures qui leur sont attribuées présentent ce caractère que le style septentrional gardera jusqu'à l'époque des Ming et qu'il accentuera jusqu'à la brutalité chez certains maîtres de l'époque des Yuan. Au début, dans son éclat et sa précision, il garde une certaine finesse du trait ; plus tard, c'est un dessin établi d'un coup de pinceau puissant et affirmé ; ce sont des couleurs violentes, posées à peu près pures. Tout au contraire, le style du Sud est fait de demi-teintes, avec un sens de réserve, de sobriété voulue qui lui prête, avec tout autant de puissance, parfois, un charme plus prenant. Les traits sont souples, noyés dans la nuance, la couleur est évoquée d'une façon subtile ; en face des affirmations presque bru-

(1) Cependant, ces divisions en écoles du Nord et du Sud ne correspondent pas comme on pourrait le croire à une distribution géographique. Les peintres du Sud ont aussi bien travaillé dans le style du Nord que les peintres du Nord dans celui du Sud. Bien plus, le même peintre a pu employer l'un ou l'autre suivant l'inspiration du moment. Ces manifestations se produisaient dans un milieu unifié qui pouvait les comprendre toutes.

tales du Nord, elle est faite de clair-obscur et d'harmonies cachées.

La fondation de l'école du Sud est attribuée à un grand paysagiste du VIIIe siècle, Wang Wei. Rien ne saurait mieux déterminer ses tendances, que la peinture en monochrome à l'encre de Chine. D'après les textes, elle fut tout d'abord pratiquée par lui. Elle constitue ce que, en Chine comme au Japon, on appelle « la peinture de lettré ». Elle est, en effet, assez directement liée à la pratique de la calligraphie.

La variété des nuances, les couleurs relatives des choses dépendent exclusivement de la teinte de l'encre. Wang Wei paraît l'avoir surtout traité au point de vue du clair-obscur, dans une recherche de perspective aérienne immatérielle et fluide. Il semble que l'accentuation en traits schématiques où les formes sont synthétisées, parfois à un point excessif, ne soit qu'une dérivation tardive de l'effort de Wang Wei et dépende d'une intrusion de la virtuosité calligraphique dans le domaine de la peinture.

Quand nous arrivons à Wang Wei, le paysage est traité pour lui-même, avec ses ressources propres. Ce peintre avait découvert les principes qui règlent l'évanouissement des couleurs et des formes dans la distance ; c'est à lui que l'on doit la constitution de la perspective aérienne. Les peintures exécutées dans son style sont toutes peintes au moyen d'une couleur prédominante que les Chinois ap pellent le *louo ts'ing*. C'est une couleur minérale dont les diverses nuances peuvent aller d'un vert de malachite à un



Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

CAVALIER SUIVI DE DEUX ASSISTANTS. PEINTURE DE L'ÉPOQUE DES SONG.

(Collection A. Stoclet.)

bleu de lapis-lazuli. On va voir pourquoi le *louo-ts'ing* a donné son nom à la manière de Wang-Wei.

Au moyen de teintes bleutées, il peignait les masses lointaines du paysage. Les montagnes formant écran dans les fonds, les masses d'arbres perdues dans la distance, étaient déterminées par les teintes azurées que les couches d'air interposées donnent aux objets éloignés. Mais, à mesure que l'on approche des premiers plans, les couleurs propres commencent à dominer; aussi les teintes azurées se dégradent-elles de plus en plus pour passer, dans les pentes herbues, à un vert éclatant et frais et, dans le feuillage des arbres, à leur teinte naturelle. Souvent des brumes épaisses, étalées au pied des hautes montagnes, effacent les contours et contribuent à affirmer davantage encore l'impression d'étendue qui se dégage de la peinture (1).

Mais quand un maître a poussé si loin la recherche de l'évanouissement des couleurs et de leur valeur relative, il a dû tenir compte non seulement de l'élément coloré lui-même, mais aussi de la tonalité dont il est l'expression. De là à la peinture monochrome à l'encre de Chine, il n'y a qu'un pas; les témoignages historiques indiquent que Wang Wei l'a franchi. Il a tenté de donner par la simple opposition du noir ou du blanc, par la valeur des teintes et

(1) Je ne connais point et je n'ai jamais vu de peintures dont on puisse dire avec certitude qu'elles sont de la main de Wang Wei; mais, aussi bien par les textes que par les œuvres directement inspirées de lui, on peut se rendre compte de son style et de sa technique. Au Japon comme en Chine, il subsiste d'anciennes peintures en *louo-ts'ing*. Le British Museum de Londres possède un rouleau peint par Tchao Mong-fou à la manière de Wang Wei et daté de 1309.

l'échelle graduée des nuances, cette même impression d'atmosphère et d'étendue qu'il avait su déterminer dans le *louo-ts'ing*. Aucun tableau original ne peut nous dire quelle fut la valeur de sa réalisation ; mais, à travers les peintures monochromes de l'époque des Song qui procèdent de lui, on peut deviner la profondeur de la réforme accomplie et les tendances exprimées dans l'œuvre disparue.

Il est un autre maître dont les manifestations peuvent être définies d'une façon assez certaine pour caractériser un aspect différent de l'histoire de la peinture à l'époque des T'ang : c'est Han Kan. Il vivait au milieu du VIIIe siècle et il est célèbre comme peintre de chevaux.

Les pierres sculptées de l'époque des Han et surtout les admirables bas-reliefs de la sépulture du Tchao-ling, représentant les coursiers favoris de l'empereur Tai-ts'ong, nous montrent comment, du IIIe au VIIe siècle, les artistes avaient pu étudier et fixer les attitudes du cheval. Il n'est donc pas étonnant de trouver un grand animalier au VIIIe siècle. Sans aucun doute, il ne fut pas le premier. Les livres nous ont conservé le nom de quelques précurseurs, et lorsqu'ils lui attribuent le mérite d'avoir été un grand fondateur d'école, peut-être ne font-ils que rassembler sous son nom une activité dont il ne fut pas l'unique représentant. Mais l'œuvre de Han Kan et des artistes ignorés qui se groupent autour de lui dénonce une tradition puissante, une véritable école d'animaliers qui avait atteint au point culminant. Elle influencera profondément les peintres de



PAYSAGE DANS LA MANIÈRE DE HIA KOUEI.
PEINTURE DE L'ÉPOQUE DES SONG.
(Collection Martin White.)

chevaux de l'époque des Yuan, et même lorsque, édulcorée, affadie, elle se perdra dans le maniérisme des Ming, elle sera encore assez puissante pour y laisser un reflet de la vigueur et du sens de la vie qu'elle avait atteint dans les hautes périodes.

La peinture des *fleurs et des oiseaux*, des *plantes et des insectes* nous apparaît comme déjà constituée à cette époque. Les fleurs et les plantes sont dessinées à la méthode du *double contour* ou du *simple contour*, travaillées, fouillées avec cette âpreté d'analyse dont j'ai déjà parlé plus haut. L'oiseau est saisi dans ses mouvements les plus subtils; l'insecte étudié dans sa structure essentielle. La peinture chinoise a, dès lors, poussé ses recherches dans toutes les directions; ellle a résolu les problèmes qui se présentaient à elle; elle a absorbé les influences étrangères, transformé son sens du divin, trouvé une nouvelle expression de la figure. Elle a constitué la peinture de paysage avec toutes les ressources de la perspective aérienne, établi les deux styles essentiels du Nord et du Sud. Le peintre est maître des apparences; sa pensée domine les formes : elle va pouvoir s'exprimer librement.

V. — La Peinture a l'époque des Song (xe-xiiie siècles).

L'époque des T'ang avait constitué l'âge d'or de la poésie chinoise; elle avait correspondu à un élan inouï de la pensée religieuse, à la prédominance écrasante du Bouddhisme. Elle avait, d'autre part, reconstitué l'unité victo

rieuse de l'empire et, à l'orgueil de son activité intellectuelle, elle pouvait ajouter l'orgueil de sa puissance. Il n'en est plus de même pour la dynastie des Song. Au point de vue politique, son histoire est celle de désastres accumulés. La vieille Chine recule à mesure devant l'effort des Barbares jusqu'à ce que le coup de tonnerre de Gengis Khan, se répercutant en échos formidables sur l'Asie tout entière, annonce le proche écroulement de la culture dans la rouge aurore d'un monde nouvean.

Cette culture, très différente de celle des T'ang, avait été poussée cependant jusqu'à son apogée. Il semble que, sous la menace des Barbares, l'esprit se soit donné pour but d'élaborer les idées contenues en germe dans le travail antérieur, de les formuler à la hâte, d'en fixer enfin les images parfaites et douloureuses où, au sentiment des cimes atteintes, se mêle le soupçon d'un écroulement gigantesque.

La dynastie débute par une réaction classique contre les idées nouvelles; on en revient à la philosophie confucéenne et à sa conception de l'État. Mais ce n'est pas en vain que s'écoulent des siècles d'histoire ; on ne comprend plus au xe et au xie siècle les anciens textes comme on les comprenait au moment où ils furent écrits. Toute une lignée de philosophes dont le dernier est Tchou Hi (xiiie siècle) formulent une doctrine composite et aboutissent à une sorte de philosophie officielle qui a dominé jusqu'à nos jours.

Cependant, des esprits hardis s'opposaient à cette codi



Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie

PAYSAGE PAR MA LIN. PEINTURE DE L'ÉPOQUE DES SONG.

(Collection R. Petrucci.)

fication réactionnaire s'essayant en vain à donner à un empire condamné à mort, une structure rigide et définitive. Leur influence semble avoir été considérable : au moment même où la vieille philosophie hétérodoxe se trouvait anéantie par la métaphysique sèche et décolorée des conservateurs, elle revivait avec une force nouvelle dans l'effort des peintres. Ceux-ci lui ont donné, à ce moment, le commentaire émouvant de l'œuvre plastique.

La période de l'exploration technique était close. D'abord patiente et attentive, elle s'était servi du dessin pour déterminer les formes ; la couleur en était resté séparée, comme un travail d'enluminure disjoint du dessin lui-même. Puis, la recherche s'étend plus loin ; la couleur est vue par la nuance et par le ton, elle devient un des moyens de l'expression des formes ; elle devient elle-même le dessin par excellence, celui qui dévoile la structure essentielle. Wang Wei exprime ce moment où l'art, se dégageant des difficultés vaincues, a conquis tous les moyens de l'expression. C'est cette tradition qu'il lègue aux maîtres des Song ; ceux-ci devaient y ajouter des images souveraines.

Ils étaient hantés par les vieilles idées philosophiques relatives à la structure de l'univers. Au delà du réel, ils entrevoyaient un monde magique constitué de formes parfaites. Les apparences n'étaient que le vêtement prochain des principes énormes dont la combinaison engendrait la vie. Ils croyaient faire plus, en peignant, que reproduire la forme extérieure des choses ; ils avaient la certitude qu'ils leur arrachaient leur âme pour la transporter sur la soie

peinte. Ils créaient ainsi quelque chose de nouveau; un monde imaginaire, plus beau que le monde réel, dans lequel l'intimité des êtres et des choses se trouvait dévoilée, où la pure essence habitait seule et qui se livrait seulement à ceux dont l'esprit était assez exercé, le sentiment assez large pour comprendre et s'émouvoir.

Les peintres de la lignée de Wang Wei, à l'époque des Song, développèrent surtout le procédé du monochrome. Ils poursuivirent l'étude des relations du ton et de la valeur de la nuance jusqu'à la plus extrême délicatesse et, s'ils mêlèrent la couleur à leurs évocations subtiles, ce fut avec un sens de sobriété sans égal. Ils vécurent pour la plupart dans l'intimité de la nature. Fuyant les charges de cour, le séjour des villes, ils se retiraient dans la solitude, méditaient longuement dans les déserts montagneux avant de prendre le pinceau et de se mettre à peindre. Ils représentaient alors ces montagnes enveloppées de brumes où se révélait l'harmonie des deux principes qui dirigent l'univers. Du fond des vallées montait la vapeur humide, des cèdres ou des pins gigantesques déployaient leurs formes puissantes, et, sur quelque plateau rocheux, au seuil d'une cabane de chaume, un solitaire en méditation contemplait l'immensité d'un paysage grandiose. Ou bien, descendant aux formes végétales, ils évoquaient le bambou, peint en noir et blanc; un seul coup de pinceau dessine magistralement la tige cylindrique d'un nœud à l'autre, les feuilles coupantes sont évoquées dans un tel frémissement de vie qu'il semble qu'on entende la voix plaintive du vent «peigné,



Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

CAVALIER MONGOL RENTRANT DE LA CHASSE, PAR TCHAO MONG-FOU.

(Collection Doucet.)

comme disent les textes chinois, par les roseaux». Ou bien encore, quand ils s'en prenaient à la fleur, ils l'évoquaient dans une simplification qui suppose une étude des formes, scientifique dans sa précision. Ce n'était point l'image somptueuse qu'ils cherchaient à saisir, mais l'âme même. Tantôt la fleur à peine ouverte a toute la force de la jeunesse, tantôt ses pétales amollis se recourbent d'une façon languissante et l'on voit la splendeur encore présente prête à se flétrir. Tantôt c'est la rosée qui mouille les feuilles; la neige qui les recouvre de sa pureté; la pluie lente et monotone sous laquelle elles s'égouttent, immobiles. Toujours une poésie profonde surgit des images apparues. L'école du paysage et la technique du monochrome ont atteint, chez les peintres des Song, un niveau que plus jamais on ne dépassera.

Les maîtres y sont nombreux et se trouvent assez souvent représentés par des œuvres à peu près certaines. Ils semble inutile d'accumuler ici des noms qui ne diront rien au lecteur européen. Il suffira de caractériser par quelques grandes figures les trois siècles d'histoire durant lesquels la peinture chinoise du paysage atteignit son apogée.

Tong Yuan et Kiu Jan sont considérés par les critiques comme ayant constitué une école particulière dans la grande tradition instaurée par Wang Wei. Leurs peintures étaient sobres de couleur, réalisées avec des traits puissants et d'une manière impressionniste. Il fallait se placer à distance pour voir leur brutalité apparente se fondre

dans une grâce extrême. Alors, la perspective aérienne y apparaissait tout entière, donnant le sens de la distance, de l'espace infini dans lequel baignaient les formes. Nous voyons par là qu'ils furent des premiers à s'engager dans cette voie de systématisation du trait qui conduisit à la peinture calligraphique.

Parmi les chefs d'école dont parlent les textes chinois, il faut placer à part, pour cette période, Ma Yuan, et Hia Kouei : ils vivaient tous deux à la fin du XII[e] siècle et au commencement du XIII[e]. Nous pouvons définir leur style d'une façon précise, car, pour eux-mêmes comme pour ceux qui se groupent autour d'eux, nous possédons des œuvres originales où leur caractère apparaît tout entier.

Ma Yuan reste lié à la tradition de l'école du Sud par la sobriété de la couleur, la grandeur de la conception, le traitement technique des formes. Mais il y apporte une vigueur dans laquelle il n'est pas difficile de reconnaître l'influence de l'école du Nord. Il a des traits larges, une autorité souveraine qui classent ses œuvres au premier rang de la peinture chinoise tout entière. Ses fonds montagneux s'élèvent dans une puissance farouche; ses vieux pins aux branches enlacées de lianes suffiraient à eux seuls pour caractériser sa manière, tellement la force végétale et le défi orgueilleux du vieil arbre y sont aisément exprimés. Il a aimé les solitudes montagneuses dont il a donné une image nouvelle, si sûre et si parfaite qu'elle a suffi à créer une école.

L'influence de Ma Yuan s'est exercée sur son frère, puis

sur son fils Ma Lin, qui, bien que mort sous la dynastie mongole, appartient tout entier à l'art des Song. La puissance farouche du vieux maître a fait place à quelque chose de plus mélancolique et de plus doux chez son fils. C'est la même sobriété dans le maniement du pinceau, la même réserve dans l'emploi de la couleur ; mais le paysage se déploie dans des apparences rêveuses et profondes d'où une poésie indicible se dégage. La mélancolie de l'automne, la tristesse des vols d'oiseaux qui tournoient dans la lumière du soir, le sentiment du recueillement et du silence, telles sont les choses où s'est complu cet esprit poétique, héritier d'une pensée autoritaire dont la puissance s'était affirmée dans les aspects sauvages de la nature.

L'école des Ma a dominé toute la période postérieure, son influence s'est étendue jusqu'en Corée où, au XVe siècle encore, on en aperçoit les traces manifestes. A mesure que l'on connaîtra mieux l'histoire de la peinture coréenne, on pourra définir d'une façon plus précise ce qu'elle doit aux autres maîtres chinois. Lorsqu'il s'agit de ceux-ci, en tout cas, leur conception semble avoir eu assez de force pour imprimer un type certain à des productions fragmentaires qui nous ont été tout récemment connues.

Nous sommes loin d'être aussi bien informé sur Hia Kouei, mais nous avons, ce qui vaut mieux que des textes, quelques peintures, conservées dans des collections japonaises et qu'il paraît légitime de lui attribuer sans hésitation. On comprend pourquoi son nom est toujours accolé

à celui de Ma Yuan. Il a peint avec la même énergie et la même puissance ; il a représenté une conception analogue à celle de ce maître. Il semble avoir été plus loin que lui dans la voie des simplifications audacieuses et s'être rapproché, par moment, d'un style calligraphique. Il peignait également la figure et le paysage et sut tirer du monochrome des effets étrangement colorés.

Il est un autre peintre dont le nom domine l'histoire de son temps et dont l'œuvre peut servir à caractériser une tendance spéciale : c'est Li Long-mien. Sans doute, il est difficile d'affirmer que, parmi les œuvres qui lui sont attribuées, toutes soient bien certaines. Cependant les collections japonaises des temples ou les collections privées conservent des œuvres figurant sous son nom à une époque déjà reculée et où nous pouvons tout au moins reconnaître son style. Il est intéressant de constater que, passant pardessus des siècles d'histoire, il n'est pas sans analogie, pour certains au moins de ses éléments, avec les peintures de Kou K'ai-tche. Son trait est souple et fin, il dessine les contours avec la même subtilité, la même grâce, le même sens des courbes harmonieuses, d'un rythme inattendu. La tradition antérieure à l'époque des T'ang n'était donc pas rompue au temps des Song, et je tiens pour certain que, à mesure que notre connaissance deviendra plus exacte, des constatations de ce genre se multiplieront en nombre.

La documentation nouvelle fournie par les peintures de Touen-houang, certaines fresques de Mourtouq nous ont

montré, il y a peu de temps, que le type de l'ermite bouddhique, du *lo-han* méditant dans la solitude, dont la constitution avait été jusqu'alors attribuée à Li Long-mien, remontait en réalité bien plus haut, qu'il prenait sa source dans l'art bouddhique du Turkestan oriental et, peut-être, jusque dans l'Inde. C'est de là que dérivent ces figures magnifiques où Li Long-mien a exprimé la méditation. Tantôt, ce sont des visages émaciés, des corps desséchés où les tendons saillants dessinent des stries profondes, tantôt, ce sont des figures pleines et paisibles, réfléchissant dans le calme et le recueillement. Certes, autant par les textes que par les œuvres, il nous apparaît comme un rénovateur de la peinture bouddhique. Quels qu'aient été ses prototypes, il leur a donné un accent, une autorité singulières, tandis qu'au point de vue de l'art pur il a su les évoquer dans un style d'une élégance parfaite et d'une grandeur majestueuse.

Li Long-mien ne se contenta pas de peindre des figures bouddhiques; il avait peint des chevaux dans sa jeunesse, il peignit aussi le paysage. Un grand critique de l'époque des Song a dit de lui que « son âme entrait en communion avec toutes les choses, que son esprit pénétrait les mystères et les ruses de la nature ». Il ajoute qu'il vit un jour Li Long-mien peignant une divinité bouddhique: les paroles du dieu jaillissaient des formes; il semblait que le pinceau du peintre les évoquât à mesure. C'est que, comme tous les maîtres de son temps, Li Long-mien s'attachait à dégager l'esprit des apparences sous lesquelles il est en-

fermé ; au delà du réel, il voyait l'essence immatérielle qui anime le monde.

Paysagiste, il évoqua une nature large et souveraine. Son trait souple et harmonieux fait penser aux moments les plus heureux de l'histoire de la plastique ; il évoque la comparaison avec un génie aisé comme celui de Raphaël. Mais, dans les formes dont il trace l'image, il fait rentrer la totalité du monde et l'on voit s'affirmer en lui, avec un sens plus large, dans une vision tout aussi subtile, la grandeur d'un art très ancien, tel qu'il nous apparaissait, presque épuisé déjà dans l'œuvre de Kou K'ai-tche.

Nous ne pouvons pas quitter les peintres des Song sans consacrer quelques lignes à Mi Fei et à son fils. Les deux Mi ont, en effet, accompli une réforme profonde dans la technique chinoise ; ils ont donné à la peinture des images nouvelles ; ils ont fondé une école qui, comme celle des Ma, a exercé son influence dans les époques tardives et s'est fortement fait sentir en Corée.

En même temps qu'un grand peintre Mi Fei fut un grand calligraphe. Cela s'explique pour peu qu'on ait vu une œuvre de son style. Il a au plus haut point ce que les Chinois appellent « le maniement de l'encre coulante ». Il a à peu près exclusivement pratiqué la technique du monochrome et il a si étroitement lié la valeur du ton au trait ou plutôt au coup de pinceau qu'on ne saurait dire s'il peint plus qu'il ne dessine ou s'il dessine plus qu'il ne peint. Il n'emploie guère le trait proprement dit, mais il agit par masses, par larges taches, puissamment encrées et sans



Cliché de la Bibbliothèque d'Art et d'Archéologie.

PIGEONS, PAR TS'IEN SIUAN.

(Collection R. Petrucci.)

hésiter à accentuer ces noirs profonds et chauds que donne l'encre de Chine. Sa manière de procéder fait songer à certains dessins de Rembrandt établis eux aussi par de forts encrages et qui évoquent une lumière singulière et magique. C'est dans un esprit semblable que Mi Fei a traité le paysage ; cette technique donne à sa manière un aspect spécial et qui l'individualise d'une façon indiscutable. La violence avec laquelle il attaque les formes, la soudaineté de son coup de pinceau, la façon dont les choses surgissent de ce tumulte, font songer à des tableaux de maîtres européens peints en pleine pâte ; et l'on dirait des peintures de Mi Fei qu'elles sont empâtées avec une vigueur prodigieuse si la qualité des matériaux mis en œuvre prêtait le moins du monde à l'emploi d'un terme semblable.

Mi Fei et son fils instituèrent donc une technique nouvelle. On leur doit une œuvre très personnelle et la création d'un style qui constitue l'apogée du monochrome. La tendance à laquelle ils obéissent était cependant générale ; poussée à l'extrême, elle a donné lieu à la peinture dite « calligraphique », dont il a été question déjà à diverses reprises.

La *peinture calligraphique* ou *peinture de lettrés* prend son origine dans ces recherches où Wang Wei, s'interdisant le secours de la couleur, essayait d'évoquer par le rapport des nuances et la valeur du ton les aspects profonds de l'espace et toute la subtilité mouvante de la perspective aérienne.

L'emploi exclusif de l'encre de Chine devait donner lieu

à des recherches particulières parce que l'on voisinait ainsi étroitement avec la calligraphie.

Les divers styles d'écriture correspondent à quelque chose qui touche de très près au dessin. Chacun d'eux comporte une manière spéciale de décomposer le caractère et de donner le trait. Or, on le sait, les peintres chinois ont attribué au trait et au coup de pinceau une importance prépondérante. Cela tient d'une part à leur outillage, d'autre part à ce que les amateurs d'art étaient préparés, par leur culture classique, à apprécier, indépendamment des formes représentées, la vigueur ou la délicatesse d'un trait vu pour lui-même. Il faut ajouter aussi que les peintres chinois sont tous sortis de la classe lettrée. Écrivains, poètes, hommes d'État, militaires, prêtres bouddhistes ou taoïstes, philosophes, tous ont fourni à l'art ses plus grands noms. Dans ces conditions, la parenté qui reliait par la technique le trait du peintre et celui du calligraphe s'affirmait plus étroitement encore puisque l'un et l'autre étaient souvent confondus dans la même personne. D'où cette tendance, vite manifestée pour le monochrome, à abstraire les formes, à les schématiser de plus en plus, à réduire leur image à quelques traits simples et calligraphiques. Il est difficile à un Européen de suivre jusqu'au bout le peintre chinois dans ces simplifications audacieuses; parfois elles vont si loin qu'on en est dérouté; souvent cependant, elles donnent lieu à des conceptions puissantes et à des images dont le caractère essentiel frappe comme une manifestation singulière du génie plastique.

La peinture calligraphique atteignit son apogée sous les Song et les Yuan. Elle était si bien liée à la peinture que l'empereur Houei Tsong, monté sur le trône en 1100, fonda l'Académie Impériale de Calligraphie et de Peinture dès la première année de son règne. Houei Tsong était peintre lui-même; les livres lui attribuent une maîtrise particulière dans la représentation des oiseaux de proie, aigles, faucons, éperviers. Il n'en a pas fallu davantage pour que toute peinture représentant un oiseau de proie lui soit délibérément attribuée, même lorsqu'elle lui est postérieure de deux ou trois siècles. Peut-être posséderons-nous, un jour prochain, quelques peintures certaines de Houei Tsong. Une peinture appartenant au Musée Guimet et qui provient de la collection de Touan-fang est celle qui, par ses notices, présenterait les plus grandes garanties d'authenticité; mais c'est une interprétation d'un tableau de l'époque des T'ang; elle représente des personnages et ne nous renseigne nullement sur la façon dont Houei Tsong peignait les aigles. Cependant certaines peintures de ses collections sont parvenues jusqu'à nous. Qu'elles soient ou non de la main impériale, elles dénoncent un art vigoureux, un sens du grandiose, un caractère de majesté par lesquels l'image de l'aigle prend toute sa signification.

La fondation de l'Académie de Calligraphie et de Peinture eut des conséquences tout autres que celles que son fondateur avait espérées. Elle comportait en elle des vices formels. Elle était établie à la capitale impériale, dans le milieu de la cour, c'est-à-dire dans un milieu d'où les vrais

artistes s'éloignaient aussitôt qu'ils le pouvaient. Elle devait subir les effets d'un goût, raffiné, certes, mais qui penchait déjà vers la manière et la préciosité. Les conventions commencent à s'établir, les sujets se stéréotypent; le goût des couleurs brillantes apparaît; dès la fin de la dynastie des Song, la division était déjà profonde entre l'art d'académie et l'art national. La préciosité et la manière commençaient à prendre la place de l'audace et de la vigueur. Sans doute cette évolution se fût-elle accentuée encore si les désastres ne s'étaient accumulés et si de l'Asie centrale, toute retentissante du bruit des armes mongoles, une dynastie nouvelle n'avait surgi.

VI. — La Peinture chinoise a l'époque des Yuan (XIIIe-XIVe siècles).

La dynastie mongole des Yuan n'a, au point de vue de la civilisation, rien apporté en Chine; au contraire, les éléments étrangers sont absorbés par l'ancienne culture, car l'esprit sera toujours, en dernière analyse, plus fort que les armes. Cependant, au point de vue de la peinture, cette époque prend un caractère spécial.

La conception de la Chine méridionale avait, en somme, prédominé d'une façon assez nette à l'époque des Song. Si nous mettons à part la peinture bouddhique, qui, à l'exception de quelques maîtres, peintres religieux d'occasion, continue les traditions des T'ang et conserve le caractère coloré établi dès les origines, l'inspiration philosophique

s'était montrée trop puissante pour permettre au style de l'école du Nord de s'affirmer d'une façon absolue. Certes, il a compté des chefs-d'œuvre, mais il n'a point gardé le caractère d'enluminure violente qu'il avait à l'époque de sa constitution. Il a subi l'influence du style du Sud, il s'est simplifié à son contact, il a pris son sens d'austérité et de mesure. Il semble que les peintres se soient hâtés de commenter avant sa disparition la philosophie des anciens sages. Ils ont tenté de donner du monde des images parfaites où l'on sentît frémir les principes de l'univers. Leur expression ne pouvait trouver des moyens appropriés que dans la technique plus ou moins fidèlement appliquée de l'école du Sud. C'est dans la Chine méridionale qu'était alors l'activité de l'esprit; ébranlée par le mouvement mystique, taoïste et bouddhiste, de l'époque des T'ang, la doctrine confucéenne avait perdu du terrain et elle ne s'était pas figée encore dans la doctrine officielle et rigide d'un Tchou Hi. On était libre devant les conceptions hétérodoxes, on pouvait leur emprunter leur sens de divination et de poésie.

Lorsque les Mongols prennent le pouvoir, ils ne font que parachever l'œuvre conservatrice des empereurs de la dynastie des Song. Ils arrivaient au contact de la Chine en élèves timides aussi bien qu'en conquérants. Le Mongol Kubilaï, devenu empereur de Chine, ne pouvait que se souvenir de son éducation purement chinoise. D'autre part, il était assez dans la manière tatare d'organiser administrativement la conquête par l'établissement d'une hiérarchie de fonctionnaires; l'idée d'un état paternel dans son

absolutisme, indiscutable et souverain, intervenant jusque dans le détail de la vie privée pour assurer le bonheur du peuple, cette idée, chère aux lettrés conservateurs de l'école confucéenne des Song, était aussi trop proche de l'idéal tatar pour n'être point immédiatement adoptée. Les doctrines hétérodoxes sont formellement bannies des écoles ; on les repousse avec mépris comme corruptrices et dangereuses ; il en reste ce qu'il peut dans l'esprit indépendant des artistes plus difficiles à soumettre, mais le magnifique élan de l'époque des Song va s'affaiblissant à mesure ; il donne ses derniers chefs-d'œuvre, il se ralentit de plus en plus ; sous les Ming, il achèvera de s'éteindre.

L'époque des Yuan nous apparaît donc comme une transition qui relie le XVe siècle des Ming au XIIIe siècle des Song. Au point de vue qui nous occupe, elle ne fait qu'achever une œuvre poursuivie avec vigueur par les conservateurs victorieux du XIIe et du XIIIe siècle. On cherchait une Chine tirée au cordeau, dans laquelle tous les élans et les tumultes fussent maîtrisés. On l'a eue. On l'a eue d'une façon si parfaite que les Européens qui l'ont connue au XVIIe siècle et qui l'ont assez sottement redécouverte au XIXe l'ont crue immobilisée ainsi depuis deux mille ans.

Il n'y a pas lieu d'insister ici sur l'absurdité de cette idée régnante. On a vu que dans le passé, on verra que, dans les époques modernes, le travail intérieur, l'évolution, la diversité ne se sont point arrêtés. La Chine a eu son évolution comme les nations de l'Europe, pour des motifs analogues et par un même destin.



Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

BAMBOUS EN MONOCHROME, PAR WOU TCHEN. ÉPOQUE DES YUAN.

(Musée Guimet.)

Cela se sent par-dessus tout dans l'histoire de la peinture. Lorsque la puissante inspiration de l'école du Sud commence à faiblir, le style du Nord reprend le dessus et l'on conçoit fort bien pourquoi.

Des barbares mal dégrossis occupaient les hautes charges de l'État; ils formaient le parti puissant à la cour impériale; il avaient remplacé le milieu raffiné, subtil, peut-être trop recherché qui forma l'entourage des derniers empereurs Song. Ces barbares, malgré leur application naïve et leur bonne volonté, ne pouvaient pénétrer un art fait de mesure, d'austérité, de savoir. Ils ne connaissaient rien de cette conception de la nature si magistralement évoquée par la peinture chinoise; les monochromes leur paraissaient ternes; ils pouvaient admirer de confiance : ils ne comprenaient pas.

Au contraire, le style du Nord, avec ses affirmations presque brutales, son coloris puissant, son dessin affirmé au point d'apparaître presque sculptural, était plus proche de leur esprit. Ils y retrouvaient tout au moins quelque chose qui leur rappelait ces tapis sur lesquels ils semblent avoir épuisé leur sens artistique, enfin, ils étaient habitués davantage au style du Nord et ils amenaient avec eux des artistes chinois ou barbares des régions septentrionales.

Le tempérament du Nord, réfléchi, positif, puissant, domine alors sur la rêverie éperdue du tempérament du Sud. On voit les choses se transformer. Les maîtres mêmes qui continuent la tradition des Song, avec son sens de retenue,

de mesure et d'austérité, ajoutent quelque chose de plus robuste à leurs œuvres; mais ils y perdent cette profondeur troublante qui donnait à leurs devanciers un caractère si exceptionnel. Prise entre ces deux tendances, la peinture des Yuan prend des caractères nouveaux, plus accessibles peut-être à la mentalité européenne parce qu'ils sont plus simples et plus directs.

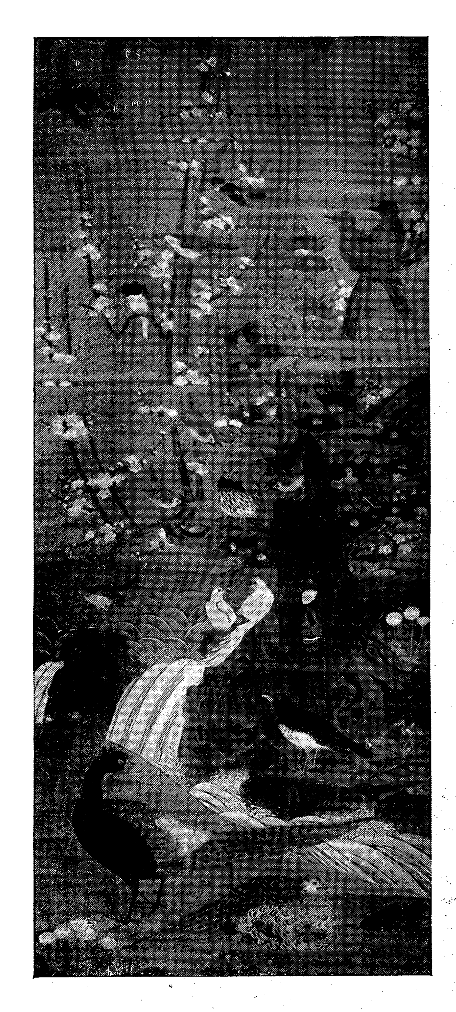
Ces observations s'appliquent à l'évolution générale de la peinture chinoise de la fin du XIIIe à la fin du XIVe siècle. Il convient maintenant de la préciser davantage et, pour cela, de la caractériser par quelques-uns des peintres qui l'ont exprimée.

La dynastie des Yuan, à son début, hérite des derniers maîtres de l'époque des Song et, parmi eux, de deux artistes qui se classent au premier rang.

Tchao Möng-fou, connu aussi sous son appellation de Tseu-ang, était né en 1254. Il descendait du premier empereur de la dynastie des Song et occupait une charge héréditaire qu'il abandonna au moment où les Yuan arrivèrent au pouvoir. Il vécut dans la vie privée jusqu'en 1286, puis, appelé à la cour, titulaire de hautes fonctions, il se rallia à la dynastie nouvelle. Tchao Möng-fou peignit aussi bien le paysage que la figure, les fleurs et les bambous, mais il est surtout renommé comme peintre de chevaux.

Le nombre de peintures de chevaux attribuées à ce maître est incommensurable : il est hors de doute que l'énorme majorité d'entre elles ne sont pas de sa main.

Paysagiste, il nous apparaît comme pratiquant le style de





Clichés de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

PEINTURE DE L'ÉPOQUE DES YUAN OU DU DÉBUT DES MING.
STYLE DE L'ÉCOLE DU NORD.
(Collection R. Petrucci)

l'école du Sud, avec un trait simple et fin, dans lequel on voit se continuer quelque chose de la tradition lointaine qui remonte jusqu'à Kou K'ai-tche. Ce trait caractéristique reste le sien dans les peintures d'hommes et de chevaux où l'on peut reconnaître sa main; il le lègue à l'école nombreuse qu'il forma, et, à travers ses élèves, à ses imitateurs de l'époque des Ming. Il est plus que probable que la presque totalité des peintures de ses élèves, revêtue de la signature *Tseu-ang*, lui est attribuée, tandis que ses propres peintures sont attribuées à Han Kan, peintre de chevaux de l'époque des T'ang. Cependant, parmi les œuvres nombreuses attribuées à Tchao Möng-fou, il en est certaines où l'on retrouve ce trait particulier, vivant et souple que l'on voit dans ses peintures de paysage. Elles portent aussi la signature, fausse, naturellement, de Tseu-ang; mais le contenu propre d'une œuvre d'art vaudra toujours plus, pour une détermination, que les inscriptions les plus impressionnantes. Si la technique est assez proche, la qualité du trait assez certaine pour donner à la même main le paysage conservé au British Museum et telle peinture de chevaux, on peut y trouver les raisons d'une attribution suffisamment sûre pour que nous nous fassions une idée de son style.

Tchao Möng-fou a représenté, parmi ses palefreniers ou ses soldats montés, les diverses races que la vague mongole avait fait déferler sur la Chine. Tantôt ce sont des Chinois des provinces centrales, tantôt des tatars, des mongols au bonnet de fourrure, des musulmans du Turkestan, au type sémitique, au turban blanc aux lourdes boucles

d'oreille. De même il a peint le petit cheval tatar des plaines mongoles comme les belles bêtes de l'ancienne Transoxiane qui venaient toujours en tribut, à travers le Khotan, jusqu'à la cour de Chine. Du cheval il a représenté la vie avec un accent singulier, exprimant le mouvement violent de la course, les attitudes du repos avec un égal bonheur. Il avait encore dans l'esprit la conception de l'époque des Song qui dénonçait l'âme cachée des choses et estimait dans une peinture la spiritualité et la vie. Cependant, malgré que l'on puisse déterminer chez lui la prédominance évidente du style du Sud, ses peintures sont plus fortement colorées que celles de l'école. L'influence de l'époque des Yuan commence à s'y faire sentir. Elle accuse la valeur du pigment coloré; elle accentue sa violence; elle prépare une tradition nouvelle.

Tchao Möng-fou a été comparé par les critiques chinois à son grand prédécesseur Han Kan. Les textes s'accordent à dire que, malgré sa maîtrise incontestée, il lui manquait quelque chose de la vigueur de son devancier. Lorsqu'on essaye de comparer les deux styles à travers les peintures de l'époque des T'ang où l'on peut chercher un reflet du grand animalier, il semble que les textes aient raison et qu'un caractère plus affirmé et plus puissant se soit exprimé dans la peinture de Han Kan ou des peintres ignorés qui se groupent autour de lui. Mais Tchao Möng-fou semble avoir eu à un plus haut degré le sens du mouvement et de la vie; il semble avoir été moins gêné dans le choix des attitudes; des siècles de recherches et d'obser-



Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

PORTRAIT DE PRÊTRE. ÉPOQUE DES YUAN OU DU DÉBUT DES MING.

(Collection H Rivière.)

vation s'interposent entre le grand animalier de l'époque des T'ang et son rival heureux d'une période plus récente.

Comme Tchao Möng-fou, Ts'ien Siuan ou Ts'ien Chouen-kiu s'était retiré de la vie publique à la chute des Song. Il fit partie d'un cercle de fidèles que présida Tchao. Mais, plus énergique que lui dans son opposition à la dynastie nouvelle, il fut indigné de sa défection et ne suivit pas son exemple. Il vécut dans la retraite, se consacrant jusqu'à sa mort à la peinture et à la poésie. Lui aussi continue sous les Yuan, auxquels il n'appartient en somme que par la seconde partie de sa vie, la tradition des Song. Il peignit la figure, les paysages, les fleurs et les oiseaux. Son trait délicat n'est pas sans puissance et il semble avoir eu surtout un sens de la forme qui va jusqu'au grandiose dans sa simplicité. Que ce soit une effigie de jeune prince ou un pigeon dressé sur le rebord d'un rocher d'où surgissent des chrysanthèmes, le même caractère de noblesse grave et tranquille s'affirme avec aisance. Il eut encore la couleur sobre et retenue de l'époque des Song ; il prolonge sans l'affaiblir la grande tradition qu'un siècle et demi à peine devait effacer.

Sur Yen Houeï, nous ne savons pour ainsi dire rien : les livres disent brièvement qu'il peignit des figures bouddhiques, des oiseaux et des fleurs, et qu'il était passé maître dans la représentation des démons. Nous ne savons pas à quelle date il est né ni si, par son âge et sa formation, il pouvait tenir encore à l'âge des Song, mais nous connaissons de lui quelques peintures admirables et qui montrent

comment, en période Yuan, l'art des Song pouvait encore s'affirmer par des maîtres exceptionnels. Son trait est puissant, plus large, plus étoffé, plus brutal aussi que celui de Tchao Möng-fou ou de Ts'ien Chouen-kiu. La vitalité qui se dégage des formes comporte un tel frémissement qu'elle en est émouvante. Que ce soit une pivoine alourdie par la rosée, dont les pétales, envahis de morbidesse, annoncent l'agonie prochaine, que ce soit un moine bouddhique rapiéçant son manteau, l'instant fugitif du geste est saisi avec une telle puissance évocatrice, qu'une contemplation prolongée de la peinture fait songer qu'elle va s'animer tout à coup. Il y a quelque chose de plus ramassé, de plus soudain, de moins rêveur chez ces grands continuateurs de l'art des Song; à eux seuls ils suffiraient à montrer que la tradition pouvait se renouveler encore, que la vieille Chine, sous la dynastie mongole, gardait son esprit créateur et s'engageait résolument dans des voies fécondes.

Avec Houang Kong-wang et Ni Tsan, nous approchons d'une formule différente. La méthode des traits commence à prendre un caractère classique, à se diviser en des séries de types que les peintres adopteront suivant leur tempérament et leurs convenances, à prendre enfin un caractère impersonnel et académique. Tous deux cependant subirent des influences lointaines et qui remontaient jusqu'aux maîtres des T'ang. Ils revinrent à la couleur saturée et violente parfois, à travers ces vieux maîtres ; mais ils gardèrent un amour profond de la nature, une vision



Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

CHEVAL, PEINTURE ANONYME DE L'ÉPOQUE DES YUAN OU DU DÉBUT DES MING.

(Collection Doucet.)

fraîche et originale par laquelle ils perpétuent encore, sous un aspect nouveau, le souffle inspirateur de la peinture des Song. Avec eux cependant des éléments nouveaux apparaissent; les rouges et les pourpres deviennent des notes dominantes au milieu des verts saturés qui les font valoir et qui multiplient leur rayonnement. La vision du paysage elle-même prend quelque chose de plus réaliste et de moins subtil; par tous ces éléments, Ni Tsan, qui meurt en 1374, nous rapproche de l'époque des Ming.

A côté d'eux, en dehors d'eux, des tendances très caractérisées s'étaient exercées. Les vieux maîtres des T'ang étaient redevenus en faveur. L'enluminure violente, la couleur séparée du dessin prêtaient à des œuvres appuyées et vigoureuses, telles qu'elles pouvaient plaire au incultes barbares. D'autre part, les recherches de l'âge des Song n'avaient pas été inutiles; aussi lorsque, sous ces influences, on en revient à la couleur, profite-t-on de ce que la pratique du monochrome a appris au peintre. C'est à l'époque des Yuan que l'on voit apparaître ces peintures directement attaquées sans dessin préalable, en pleine pâte colorée et modelant les formes dans la pâte elle-même. Les Chinois l'ont appelée la peinture « sans os », c'est-à-dire démunie du soutien du contour et directement attaquée par la couleur. Ce procédé avait été pratiqué pour la première fois par un peintre de l'époque des Song, mais il ne s'est implanté d'une manière définitive qu'au moment où la pratique des nuances exprimées au moyen de l'encre de

Chine a pu permettre de modeler la forme dans la couleur même et d'en faire dépendre l'évocation de la structure.

Dans l'ensemble, l'époque des Yuan voit se ramasser, se tasser, pour ainsi dire, l'esprit ardent et dispersé des grands maîtres de l'école précédente ; elle donne des œuvres puissantes dans lesquelles l'âge d'or de la peinture chinoise se continue; des maîtres s'affirment et si, malgré tout, ils marquent une réaction du style du Nord, une recherche de la couleur saturée et violente, ils nous donnent un aspect de beauté qui vaut l'œuvre de ceux qui les avaient précédés. Cependant des indices graves de décadence apparaissent; la composition devient surchargée et complexe, elle commence à perdre de cette noble simplicité, de cette grandeur, de ce charme souverain des anciens. On voit que l'on travaille sous l'œil des barbares. On se laisse entraîner à sacrifier à leur goût de l'anecdote, de la difficulté vaincue, du détail sentimental. Ce sont encore des nuances à peine perceptibles, des défaillances momentanées, des signes annonciateurs d'une décadence. Mais lorsque ces choses se devinent, la décadence est proche et ce que sauvait encore la virilité des barbares, la dignité compassée d'une Chine académique et figée dans un système rigide devait l'achever.

VII. — La Peinture chinoise a l'époque des (xive-xviie siècles).

La dynastie Ming arrive au pouvoir, portée par le sentiment national. C'est la Chine se reprenant et chassant les



VISITE DES IMMORTELS A L'EMPEREUR D'EN HAUT. PEINTURE DE L'ÉPOQUE DES MING.
(Londres, British Museum.)

dominateurs étrangers. Sans doute, la nation eut l'illusion de se reconstruire alors sur le plan du passé et les premiers empereurs de la dynastie crurent rétablir l'empire sur une base inébranlable. Mais les Ming ne furent, au fond, que les héritiers et les continuateurs des Yuan. Ceux-ci du reste n'avaient guère été qu'un trait d'union. Ils n'avaient rien modifié; ils avaient plutôt tendu à intégrer dans la formule chinoise les barbares du Nord, qui, jusqu'alors, lui étaient demeurés étrangers. Ils avaient fait l'unité chinoise sans le vouloir, malgré eux et contre eux. Dans l'organisation administrative de l'empire, ils avaient achevé l'organisation conservatrice que les Song, par impuissance, n'avaient pu pousser jusqu'au bout. Les Ming héritèrent de l'œuvre mongole et la consolidèrent encore. Elle a résisté sous leur règne et sous celui des Ts'ing jusqu'à a décomposition finale dont on a vu tout récemment les effets.

L'idéal pacifique des Ming, la prédominance définitive, comme doctrine sociale, du confucianisme retouché par Tchou Hi, tout cela donnait un ensemble en apparence parfait et qui pouvait faire croire à l'excellence des principes appliqués par la monarchie. Ainsi se constitua toute une classe qui eut sa philosophie, ses mœurs, son idéal. Tout cela fut froid, glacé, sans élan. C'était une machine trop parfaite qui marchait comme un rouage d'horlogerie. On jugea le monde avec une assurance compassée et un peu sotte. L'idéal était dans des textes confucéens détournés de leur sens réel, mal commentés et qu'on ne comprenait

plus. L'administration méticuleuse, paperassière et hiérarchisée des Tatars était un parfait système de gouvernement. La machine était nouvelle encore et elle marchait bien, d'où un faux aspect de pérennité qui ajoutait encore à la satisfaction de l'esprit conservateur. Il fallait un art à cette Chine-là ; elle l'eut: ce fut la peinture académique.

Mais à côté d'elle et en dehors d'elle, il y avait autre chose. Malgré l'interdiction qui avait chassé des écoles les livres des philosophies hétérodoxes, malgré la décadence profonde du Bouddhisme, la chute définitive du Taoïsme dans les pratiques grossières d'une magie populaire, malgré le dédain du monde officiel, une autre Chine gardait l'élan des recherches passées, l'esprit inquiet, le besoin de choses nouvelles. Sans doute ses mouvements obscurs n'apparaissent point tout d'abord, cachés qu'ils sont par le paravent rigidement ordonné de la Chine officielle. Ils sont assez puissants cependant pour donner lieu à un art bien différent de l'art académique, et qui s'exprime par des maîtres égaux à ceux du passé. Malgré les circonstances défavorables, malgré le poids sous lequel ces tendances étaient ensevelies, elles étaient assez puissantes pour s'accuser en soubresauts violents. Faisons d'abord le tableau de la décadence ; nous reviendrons ensuite au mouvement et à la vie.

La peinture officielle, à l'époque des Ming, se fige vite dans la convention. Pour voir comment elle s'est formée, il suffira de remonter aux temps de Houei Tsong et d'étudier le mode de recrutement de l'académie fondée par lui.



Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

FLEURS ET INSECTES. PEINTURE DE L'ÉPOQUE MING.

(Collection R. Petrucci.)

On sait combien la peinture était liée à l'inspiration philosophique et poétique. Ce fut toujours un jeu raffiné des poètes et des peintres que de s'unir dans la recherche d'une image de beauté. Le poète écrivait quelques vers, le peintre peignait un tableau évoquant, d'une façon parfois lointaine, la pensée enfermée dans le poème. C'est sur ces conditions que Houei Tsong se fonda pour instituer une sorte d'examen à la suite duquel les portes de l'Académie s'ouvraient devant le vainqueur. Il donna, par exemple, comme sujet d'un concours, un vers disant : « Les bambous enveloppent l'auberge au delà du pont. » D'où l'évocation d'un paysage avec de l'eau coulante, un pont rustique jeté au-dessus des flots, un bouquet de bambous au bord des rives, une « maison de vin » à demi cachée dans la verdure. Tous les concurrents, disent les textes, s'attachèrent à dessiner minutieusement l'auberge dont ils firent la partie essentielle du tableau ; un seul suggéra sa présence en faisant apparaître, au-dessus du bouquet dense des bambous, la petite bannière qui, en Chine, signale la présence d'une « maison de vin ». Deux vers d'un autre poème qui faisait allusion aux fleurs rouges du printemps furent traduits par la représentation d'une belle jeune fille, vêtue de rouge, accoudée sur la balustrade d'une maison, car, suivant l'idée chinoise, l'esprit des jeunes hommes, au printemps, se tourne vers des idées d'amour.

On a ici un exemple des allusions subtiles, profondément poétiques parfois, réalisées dans la peinture chinoise. Mais ces choses ne gardent leur valeur et leur charme qu'autant

qu'elles dépendent d'un mouvement libre de l'esprit, d'un sentiment personnel et vivant. Lorsque, fixées dans un concours d'académie, elles deviennent une convention acceptée, répétée avec application et sans enthousiasme, elles se figent dans une insupportable monotonie.

Tel fut le sort de cette faculté d'évoquer des choses à demi dites, de suggérer et non d'affirmer à laquelle les peintres des Song attachaient une si grande importance. Le jour où il fut convenu qu'une petite bannière passant au-dessus des bambous, indiquait la présence d'une « *maison de vin* » dans la solitude, qu'une jeune fille vêtue de rouge symbolisait la rouge floraison des œillets du printemps, on vit des bannières et des jeunes filles vêtues de rouge en quantité innombrable dans les peintures, répétées jusqu'à la satiété, jusqu'à l'écœurement. C'est ainsi que se fixèrent ces conventions sèches, d'une érudition un peu sotte, dont la mode fut si vive dans la peinture académique des Ming et des Ts'ing et qui comprima avec un si beau succès les tendances artistiques d'un peuple. On voit se constituer rapidement, sous ces influences, tout un arsenal d'allégories, d'allusions, de symboles qui donnent lieu à une peinture savante peut-être, mais anti-artistique au premier chef.

Un académicien du temps des Ming se serait cru déshonoré s'il n'avait prouvé par des combinaisons compliquées l'étendue de son savoir en ce genre de choses. L'art n'est plus qu'une sorte de rébus. Il faut ajouter que la décadence de l'œil et de la main suivant celle de l'esprit, on voit apparaître alors le goût des couleurs brillantes, des



Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

PAYSAGE. PEINTURE DE L'ÉPOQUE DES MING.

(Collection Bouasse-Lebel.)

compositions surchargées, des traits fins et méticuleux aboutissant à un fini insupportable. L'œuvre de l'académie tient tout entière dans ces mots.

Écartons-nous d'un art qui végète; il a retiré des choses la spiritualité qui les faisait vivre. Voyons maintenant ce qu'ont réalisé les continuateurs des vieux maîtres.

Le xve siècle chinois voit se prolonger le style régnant à l'époque des Song et des Yuan. Tcheou Tche-mien, par exemple, garde ce sens profond des formes, cette délicatesse dans la couleur, ce rythme dans la composition qui firent l'apanage des plus grands maîtres. Chen K'i appartient tout entier à l'école des Yuan et, pour montrer que la vieille idée inspiratrice n'était pas morte, nous avons, au xve siècle, le magnifique groupe des peintres de pruniers, avec à leur tête, Lou Fou et Wang Yuan-tchang.

Une philosophie spéciale s'était constituée sur les principes exprimés par l'arbre et par sa fleur. Les pétales blancs jetés sur les branches vigoureuses étaient apparus dès longtemps comme l'expression d'une âme intérieure dont la pureté était l'image même de la vertu et de la douceur. Tchong Jen qui écrivit au xie siècle un Traité de la peinture du prunier, expose, dans son chapitre de « la dérivation des formes », qu'il est comme un symbole, une réduction, une image de l'univers. Les principes fondamentaux s'y mêlent harmonieusement; ils s'expriment dans sa structure; ils se révèlent par sa beauté. Une philosophie analogue s'était attachée au bambou, elle n'était pas encore oubliée au xve siècle. Les monochromes subtils de

Lou Fou montrent le balancement des branches de prunier en fleurs sous la brise, les puissantes évocations de Wang Yuan-tchang dressent de vieux troncs d'arbre donnant encore des fleurs robustes dans la lueur magique de la lune. Le frémissement et la puissance, la grandeur et la majesté, voilà les qualités qui se poursuivent encore dans l'austérité de la peinture en noir et blanc. On sent ici que la force de produire n'est pas épuisée ; on la retrouve, tout aussi fraîche et pleine de jeunesse, dans les bambous à l'encre de Wen Tchen-ming au XVI[e] siècle.

Dans le paysage, pourtant, des éléments nouveaux apparaissent qui marquent un fléchissement. J'ai insisté déjà sur la composition surchargée qui se fait jour au temps des Yuan; elle s'accentue encore au temps des Ming. Lorsque l'art pictural compte une longue série de maîtres, un certain éclectisme se produit immanquablement ; il amène à s'écarter de l'étude directe de la nature pour ne plus l'apercevoir qu'à travers la vision des anciens peintres. Ce phénomène s'est produit en Chine comme en Europe. Les paysagistes des Ming ont étudié la technique de l'époque des T'ang et des Song; ils ont codifié leur système de traits; ils les ont classés en séries, suivant les types et les écoles, bref, ils y ont puisé une technique toute faite par laquelle ils ont été dominés. S'écartant de la nature, ils ont été livrés à la fantaisie. Ils se complaisent dans l'évocation de paysages irréels ; ils vont vers des images plus extérieures, moins inspirées que par le passé. Leurs œuvres revêtent cependant un grand charme et l'allure

d'impossibilité que prennent leurs pics amoncelés, leurs roches découpées d'une façon bizarre ne sont pas sans prêter à de longues rêveries.

Dans ces compositions trop chargées, l'unité du tableau se perd; on n'est plus en présence d'une idée simple et puissante, on est devant mille incidents, mille petits détails, exquis en eux-mêmes, mais qu'il faut découvrir. C'est une conception nouvelle du paysage; on peut lui préférer la formule saisissante des Song et des Yuan; on ne peut pas ne pas lui reconnaître un grand charme et un raffinement extrême.

A ces conceptions générales s'ajoute un goût nouveau de la couleur. Elle devient brillante et complexe comme la composition elle-même, harmonieuse et souple dans l'œuvre des maîtres, toujours séduisante dans l'œuvre des peintres de second plan; mais elle annonce déjà le côté criard et vulgaire qui va s'accentuer de plus en plus et que les artisans de l'époque des Ts'ing vont si généralement adopter.

Si le paysage a pris, sous les Ming, une allure différente, si, oubliant les fortes préoccupations du passé, il a flatté l'esprit par son charme et sa délicatesse, on voit, à la même époque, se constituer une formule nouvelle de la figure. Nous devons nous y attarder un instant.

La figure avait été traitée avant le paysage par les peintres des périodes antérieures aux T'ang. Cette vieille tradition avait fléchi devant l'intervention de l'art bouddhique et, si certains de ses éléments revivent à travers l'œuvre de quelques maîtres, il est certain que l'art de la figure avait subi, à

partir du VIIe et du VIIIe siècle, une profonde révolution. Il devait prendre un aspect nouveau au XVIe siècle. Les peintres étudient la ligne pour elle-même, déterminent ses proportions, analysent les traits du visage, l'art de la draperie. Leurs observations n'ont été réunies et codifiées, dans l'état actuel de nos connaissances bibliographiques, qu'au début du XIXe siècle : mais il est certain, par les textes rassemblés, que ces recherches se sont exprimées dans ce sens et avec ce caractère, dès la fin du XVe et le début du XVIe.

On recherche alors un tout autre idéal que celui des vieux maîtres. La figure traitée pour elle-même, avec quelques accessoires, devient le seul but du peintre. Il s'essaye à évoquer la grâce d'un visage de femme, les gestes menus et élégants, la démarche souple et voluptueuse ; il saisit l'expression d'une figure d'homme, avec ses particularités et ses caractères dans un dessin très serré. Par moment la puissance de l'analyse est tellement objective que le résultat est une peinture fort proche de l'esthétique européenne.

Cependant, le goût qui s'affirmait dans le paysage s'affirmait aussi dans la figure. Ce sont des couleurs brillantes, harmonieuses, c'est un sentiment de charme qui devient exquis dans ces figures coquettes et mutines de femmes au teint blanc, aux yeux brillants, à la démarche élégante, aux longues mains fines et délicates qui incarnent les fées de l'ancienne légende ou les beautés historiques dont le souvenir était resté. En somme, on s'écarte de l'inspiration philosophique à laquelle l'époque des Song doit sa gloire, on va vers la peinture d'une vie plus prochaine, vers un sens

réaliste du monde et de ses activités qui, au Japon, devait donner l'école de l'Ukiyo-yé, et en Chine fournir, en dehors de la tradition académique, une série de peintres de premier ordre.

Il serait intéressant d'étudier l'influence de ce mouvement de la Chine des Ming sur les initiateurs de l'Ukiyo-yé, au Japon. Il est certain qu'il précède d'un siècle, sur le continent, les manifestations analogues de l'empire insulaire. Il est certain aussi que l'empire japonais était étroitement influencé par la Chine des Ming. Dès le XIVe et le début du XVe siècle, des peintres chinois étaient venus s'établir au Japon. Il en est un dont on ignore le nom de famille et qu'on ne connait plus que sous l'appellation ou le surnom de Jou-sue (Josetsu en japonais). Il quitta la Chine, où la prédominance de l'art officiel rendait difficile toute carrière indépendante, apporta au Japon les traditions de l'art des Song et des Yuan, y forma des élèves et eut la gloire d'être l'initiateur de cette magnifique école à la tête de laquelle se place Sesshiu. On ne connaît de Jou-sue qu'une petite peinture, conservée par un temple japonais, dont l'attribution soit tout à fait certaine. Malheureusement c'est une œuvre de peu d'importance et qui, malgré sa valeur intrinsèque, ne donne point des indications suffisantes pour que l'on puisse se prononcer sur l'authenticité des quelques pièces qui ont été conservées sous son nom. On retrouve dans celles-ci un art fort personnel, agissant dans l'ancienne tradition, mais avec quelque chose de capricieux et d'inattendu qui donne à ce peintre une autorité évidente. Ayant produit hors de

Chine, son influence ne s'exerce pas cependant sur l'évolution de la peinture chinoise.

Au XVIIe siècle, l'art des Ming subit le contact de l'art européen. Celui-ci apportait les méthodes et les règles des ateliers italiens de la fin de la Renaissance ; il était du reste représenté par des peintres missionnaires dont le talent était de second ordre. Cependant le système de perspective monoculaire et le modelé fortement accusé par les oppositions de lumière et d'ombre, frappèrent assez vivement l'esprit des Chinois. On en trouve des traces dans leurs livres d'esthétique, mais les moyens techniques étaient trop lointains, les systèmes trop différents pour s'accorder. Malgré l'influence exercée sur quelques peintres l'intervention de la peinture européenne resta sans effets. Le père Matteo Ricci put travailler à la fin des Ming sous le nom chinois de Li Ma-tou ; le père Castiglione, au début des Ts'ing, sous le nom de Lang Cheu-ning ; quoique le premier ait maintenu la méthode européenne, le second adopté les procédés chinois, ce ne furent que des efforts isolés noyés dans la grandeur majestueuse de l'évolution asiatique.

VIII. — La Peinture chinoise a l'époque des Ts'ing (XVIIe-XXe siècles).

La dynastie mandchoue dont on vit la chute récente n'a point apporté à la Chine une vigueur nouvelle. Les barbares sont entrés une fois de plus dans le vieil empire faiblissant pour reprendre les méthodes, l'organisation



Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

BEAUTÉ RESPIRANT UNE FLEUR DE PIVOINE. PEINTURE DE L'ÉPOQUE DES MING.

(Collection V. Goloubew.)

l'histoire des périodes qui les avaient précédés. Il n'y a qu'un changement dynastique en Chine, à la fin du XVIIe siècle ; l'évolution des Ming se poursuit et malgré la réorganisation instaurée par K'ang-hi, maintenue sous ses deux successeurs, l'usure du vieux système élaboré sous les Song, fixé sous les Yuan et les Ming, était trop profonde pour ne pas aboutir à une irrémédiable décadence.

Dès lors, on ne doit pas s'attendre à des transformations profondes dans le domaine de la peinture. On ne peut voir que se continuer son évolution propre. Il est nécessaire néanmoins d'insister ici sur la valeur que garde la peinture chinoise du XVIIe au XXe siècle, car c'est une opinion généralement admise que, s'il y a encore quelque chose sous les Ming, il n'y a plus rien sous les Ts'ing. Sans doute des éléments profonds de décadence s'y manifestent, mais à côté des œuvres inférieures, d'autres maintiennent la vitalité du passé et la possibilité d'une renaissance. Il suffirait pour faire justice de ces opinions hâtives et mal informées de s'en rapporter à nombre de peintures, signées et datées du XVIIIe ou du XIXe siècle et que marchands ou collectionneurs attribuent avec sérénité au XIe ou au XIIe.

La peinture chinoise de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe siècle est encore pleine de vitalité. Le goût de la couleur brillante s'est atténué, la composition s'est faite plus ample et plus grande chez certains peintres dans lesquels on voit revivre la forte race de jadis. C'est le moment où Yun Tcheou-p'in, plus généralement connu sous le nom de Nan-t'ien, peint avec la sobriété et la puissance de

l'ancien style, le paysage et les fleurs, où Tchen Nan-p'ing s'en va au Japon fonder l'école chinoise moderne qui rivalise d'activité et de puissance avec l'Ukiyo-yé, où, autour d'eux, se groupe toute une école qui présage une activité nouvelle.

Elle n'est pas soutenue par le nouveau gouvernement, infatué du style académique sous les premiers règnes, et de plus en plus ignorant à mesure que l'on se rapproche des dernières années du XIXe siècle. Aussi voit-on un assez grand nombre de peintres chinois s'établir au Japon au XVIIIe siècle. Le caractère de l'art des Ming est poursuivi dans leur œuvre. L'observation d'un Nan-T'ien ou d'un Tchen Nan-p'ing est subtile et attentive, mais l'objectivité, le réalisme qui se sont fait jour s'expriment avec évidence dans leurs œuvres. Ce n'est plus le monde de pure essence et de principe immanent que l'on recherche, mais le monde réel et proche, le monde des formes objectives étudiées pour elles-mêmes, vivant leur propre vie, au seuil duquel s'arrête l'esprit que les anciennes philosophies ne dirigent plus.

Ce caractère se maintient et s'affirme au XIXe siècle. On le retrouve tout aussi bien dans la peinture de fleurs et de paysages que dans la peinture de figure. Que ce soit un iris de Nan-T'ien ou un personnage de Houang Yin-piao, les mêmes traits apparaissent. Ce dernier, qui travaillait au milieu du XVIIIe siècle, évoquait d'un pinceau habile les personnages de la légende bouddhiste ou taoïste, mais ses simplifications audacieuses tiennent à la virtuosité plus qu'à cette réflexion profonde, à cette abstraction de toute l'utile contingence qui fut la gloire des anciens maîtres.



Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

HALTE DE CHASSE IMPÉRIALE. PEINTURE DE L'ÉPOQUE DES MING. XVI[e] SIÈCLE.

(Collection R. Petrucci.)

On touche ici aux éléments de la décadence, ils devaient s'affirmer précisément sous cet aspect de virtuosité dans la difficulté vaincue pour lequel la véritable recherche et la possession réelle des formes sont de plus en plus abandonnées.

On n'a pas oublié la calligraphie, ni la peinture calligraphique en Chine, mais on l'a poussée à un degré d'abstraction qui n'est plus du domaine de l'art. On représente un personnage par des traits qui constituent des caractères et qui, en même temps qu'ils dessinent une forme, écrivent une phrase. Sans doute, cela prouve une habileté merveilleuse ; j'abandonne ces chefs-d'œuvre à la calligraphie si l'on veut ; je me refuse à les admettre dans le domaine de la peinture.

Il en est à peu près de même de la « peinture au doigt », en grand honneur sous la dernière dynastie. Ce n'est plus le pinceau qui trace le trait, mais le doigt, trempé dans l'encre ou la couleur. La peinture est alors exécutée sur un papier moderne, d'une nature particulière, et qui boit assez fortement, comme un papier buvard. Il en résulte des traits mous, des tracés de couleur ou d'encre sans fermeté, une apparence faible enfin qui met les peintures ainsi exécutées, malgré toute leur virtuosité, au rang des œuvres d'artisans.

Ces dernières sont nombreuses pour la période moderne ; elles constituent ce que beaucoup connaissent de la peinture chinoise : on ne saurait dire à quel point on doit être attentif à les écarter. De tout temps des peintures déco-

ratives, des peintures religieuses, des peintures funéraires furent exécutées en Chine par des artisans, véritables entrepreneurs au service de n'importe qui. Ce n'est pas là qu'il faut aller rechercher le caractère des belles époques ni les manifestations supérieures d'un art. Ce sont celles qui, les premières, quittent le pays et prennent la route de l'Europe. Il n'y a aucune raison de les analyser ici.

En résumé, la peinture chinoise, durant ces deux derniers siècles, compte encore des maîtres de premier ordre. Cela seul suffit à indiquer qu'elle n'est point morte. Qui pourra dire l'avenir qui l'attend dans les changements profonds auxquels nous assistons aujourd'hui ? Après un fléchissement qui dura vingt-cinq années, le Japon s'est repris et il a cherché à renouveler sa tradition artistique. On peut souhaiter ici que la Chine ne commette point les mêmes erreurs et qu'elle n'oublie pas, comme l'a fait son voisin, l'histoire de ses vieux maîtres.

IX. — Conclusion.

On a vu maintenant, dans un exposé rapide, comment se sont distribués les caractères de l'effort artistique de la Chine. Cette évolution comporte, à travers les influences subies, une unité tout aussi compacte que celle de notre art occidental. A l'origine, ce sont des recherches sur lesquelles les textes seuls nous renseignent ; mais, la parenté établie dès l'aurore des temps historiques entre l'écriture et la peinture, nous permet de pousser très loin l'étude des



PEINTURE DE TCHANG CHENG. XVIIIe SIÈCLE.
(Collection de M. Worch.)

périodes primitives, en dehors même des monuments figurés. Nous assistons ainsi à la formation de cet idéal philosophique qui a dominé toute l'histoire de la peinture chinoise, qui lui a imposé ses recherches de la forme abstraite et qui l'a écarté si longtemps de la trivialité et de la décadence. Le but que la pensée chinoise s'était donné, la peinture l'avait atteint déjà, lorsque, au IIIe et au IVe siècle, il nous est permis de l'entrevoir. C'est une première vision dont l'esprit subtil correspond à une société raffinée, dont les désirs ont déjà pris des formes extrêmes. Comme Byzance, héritière de l'art héllénistique, la Chine du temps des Han et de Kou K'ai-tche s'est mise en marche vers une systématisation audacieuse, vers des harmonies morbides où l'on sent à la fois l'orgueil de l'intelligence qui s'impose à la nature et la lassitude de son long effort. A ce raffinement surgi dans l'épuisement d'un monde qui gardait encore une certaine rudesse des temps primitifs, succède l'élan prodigieux qui suit la prédication bouddhique. Avec les nouveaux dieux, nous voyons intervenir pour la première fois en Chine, des influences étrangères prolongées et certaines. La civilisation se transforme et reprend une nouvelle vigueur. On voit alors, pareils aux grands précurseurs florentins de la Renaissance, tout un groupe d'artistes, préparés par l'art, à la fois sauvage et raffiné pes origines, se mettre résolument au travail de l'exploration des formes, déterminant à mesure les lois de leur structure et les conditions du milieu dans lequel elles surgissent. On peut comparer le temps qui vit l'œuvre de Li

Sseu-hiun, de Li Tchao-tao et de Wang Wei, au xve siècle florentin qui vit Pisanello, Verocchio, Ghirlandajo et Masaccio. Des conditions analogues ont enfanté un mouvement directement comparable parce que, quelles que soient les apparences dues à des civilisations et à des races diverses, les phénomènes profonds de l'art demeurent identiques et appartiennent à une même activité de l'esprit. Les grands précurseurs de la Chine des T'ang préparent l'apogée de l'époque des Song et l'on voit alors, entre le x[e] et le XIII[e] siècle, mûrir le fruit de ce long effort. A travers les tâtonnements de la période primitive, les philosophies hétérodoxes, les élans mystiques du Bouddhisme, la pensée orientale avait abouti à une compréhension du monde dont on ne saurait nier la grandeur. Le mystère impersonnel de l'univers, son principe géant, ses manifestations multiformes et le secret qui se dévoile dans l'âme même des choses, autant de conceptions sur lesquelles s'est fondée la peinture chinoise dans son inspiration. C'est à ces préoccupations qu'elle doit ce sens de la spiritualité qui s'y affirme avec tant de noblesse. Sa religion inspiratrice apparaîtra peut-être à certains comme plus aisée et plus large que la nôtre. Il est hors de doute qu'elle a dominé l'extrême-Orient tout entier de sa grandeur.

Poussé à ce point, l'art avait atteint aux plus hauts sommets des manifestations humaines. Dès lors, n'ayant plus à conquérir dans la profondeur, il s'engage dans des manifestations variées qui sont les modalités d'une formule encore pleine de souplesse, jusqu'au moment où, l'oubli



Cliché de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

LE TIGRE DANS LA FORÊT DE PINS. XVIIIe-XIXe SIÈCLES.

(Collection V. Goloubew.)

s'étant fait sur les grandes inspirations du passé, on voit, dans la tradition déjà vieille, s'accuser un esprit qui conduit aux recherches du réalisme. C'est ce qui caractérise l'évolution de la peinture chinoise sous les deux dernières dynasties. Il semble que, là encore, se satisfasse un besoin universel de l'esprit, un besoin que nous avons connu, nous aussi, après un académisme glacé et lorsque la culture moderne a renversé les anciennes idoles. Les peintres chinois ont donc accompli un cycle analogue à celui que nos artistes ont parcouru. Pour l'Extrême-Orient comme pour l'Europe, le problème qui se pose est celui d'un renouvellement. Courbé sous le poids d'un passé prestigieux, trop savant dans sa culture trop récente, l'art moderne se cherche dans des tâtonnements obscurs, pleins d'œuvres incomplètes et parfois géniales. Le moment est venu où une civilisation générale semble vouloir se constituer sur la terre par l'absorption des antiques dissemblances. L'Europe et l'Extrême-Asie opposent l'une à l'autre les traditions les plus vigoureuses de l'histoire. Dès lors, il y a intérêt, pour l'une comme pour l'autre, à étudier et à comprendre un idéal étranger. Tout incomplètes qu'elles soient, ces pages suffiront peut-être à montrer que cette interpénétration n'est pas impossible et que, si l'on veut vaincre des préjugés égoïstes, les singularités apparentes se résolvent en une identité profonde. Ainsi s'élèveront les éléments d'une culture nouvelle. Dans la compréhension d'un art où se reflète si entièrement un monde inconnu, l'esprit européen trouvera des éléments qui l'élèveront au-dessus

de lui-même. Puisse cette large compréhension de la pensée humaine l'amener à juger avec plus de justice une civilisation plusieurs fois millénaire et à ne pas contrarier son destin!

INDEX DES PEINTRES

ET DATE DES MONUMENTS CITÉS DANS LE TEXTE (1).

I

Avant l'intervention du Bouddhisme.

1. — Les bas-reliefs de la seconde dynastie Han appartiennent au IIe et au IIIe siècle de l'ère chrétienne.

2. — **Kou K'ai-tche** — Appellation Tchang-kang, surnom Hou-t'eou. Né à Wou-si, province de Kiang-nan. Vécut à la fin du IVe et au début du Ve siècle. Son style se rapprochant de celui de l'époque des Han, il nous renseigne sur le caractère de la peinture chinoise du IIe au Ve siècle. Il est tel qu'il suppose une longue période antérieure de culture et d'évolution.

3. — **Sie Ho** (479-502) — Peintre de figure; a laissé un petit livre dans lequel il expose les six Principes de la peinture. Cet ouvrage nous renseigne sur la philosophie esthétique de la Chine au Ve siècle.

II

Intervention du Bouddhisme.

Il est difficile d'attribuer une date précise aux premiers contacts de l'art bouddhique et de l'art chinois. On peut considérer que l'art bouddhique a commencé à faire sentir sérieusement son influence en Chine au Ve siècle. Au VIIe et au VIIIe, il s'est généralisé de manière à s'établir définitivement.

(1) Je résume ici dans un tableau d'ensemble quelques renseignements relatifs aux peintres dont il a été question au cours de cet ouvrage. Tous ceux auxquels la question n'est pas familière y trouveront un moyen de situer dans l'évolution historique les diverses tendances dont on a essayé de donner une idée d'autre part. Ils y trouveront aussi les dates précises, qui leur permettront de comparer, s'ils le désirent, l'évolution artistique de la Chine avec celle de l'Europe. Cependant, ce n'est qu'une indication. De grands maîtres s'y trouvent omis, car je n'ai point voulu surcharger le cadre d'un exposé qui devait rester accessible et clair. Je souhaite néanmoins que ces lignes ajoutent dans leur concision quelques renseignements utiles aux divers chapitres de ce livre.

III

Dynastie des T'ang (618-905).

1. — **Wou Tao-tseu.** — Appellation Tao-yuan. Né dans le Ho-nan vers la fin du VIIIe siècle. Son autorité s'étend aussi bien sur l'art chinois que sur l'art japonais. Il peignit le paysage, la figure et les sujets bouddhiques.

2. — **Li Sseu-hiun** (651-715 ou 720). — Il est considéré comme le fondateur de l'école du Nord et semble avoir subi l'influence des procédés que l'art bouddhique apportait avec lui.

3. — **Li Tchao-tao**, fils de Li Sseu-hiun. — A vécu à la fin du VIIe et au début du VIIIe siècle. On dit de lui qu'il a changé la manière de peindre de son père et que, même, il l'a surpassé.

4. — **Wang Wei.** — Appellation Mo-k'i (699-759). — Poète, peintre et critique. C'est le grand réformateur de la peinture chinoise de paysage. Considéré comme le fondateur de la peinture monochrome à l'encre de Chine et comme le premier maître de l'école du Sud.

5. — **Han Kan.** — Florissait au milieu de la période *t'ien-pao* (742-759) d'après la tradition, fut élève de Wang Wei. Son école eut au plus haut point la connaissance de la structure, du caractère et des allures propres du cheval

IV

Dynastie des Song (960-1260).

1. — **Tong Yuan.** — Vécut au Xe siècle. Peintre de paysage; a travaillé dans le style du Sud aussi bien que dans celui du Nord.

2. — **Kiu jan**, Moine bouddhique. — Vécut au Xe siècle. D'abord influencé par la manière de Tong Yuan, ils se créa ensuite un style personnel.

3. — **Ma Yuan.** — Vécut à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle; membre de l'académie de peinture. Créa une manière vigoureuse et puissante qui caractérise l'école fondée par lui.

4. — **Hia Kouei.** — Servit dans le collège des Han-lin sous le règne de l'empereur Ning Tsong (1195-1224). Il est considéré comme un maître du clair-obscur et de la perspective aérienne.

5. — **Ma Lin**. Fils de Ma Yuan. — Vécut au XIIIe siècle. Son œuvre montre qu'il a travaillé, plus que son père et que son oncle, dans les traditions de l'école du Sud.

6. — **Li Long-mien** ou **Li Kong-lin**. — Né à Chou, dans le Ngan-houei. Occupa des charges publiques, les résigna en 1700 pour se retirer dans la montagne de Long-mien où il mourut en 1106. Réputé comme calligraphe autant que comme peintre. A un certain moment de sa vie, sous l'influence de préoccupations religieuses, il peignit un grand nombre de figures bouddhiques.

7. — **Mi Fei ou Mi Yuan-tchang ou Nan-kong** (1051-1107). — Calligraphe, peintre et critique ; employa de forts encrages, dans un style où l'abstraction du monochrome est poussée à l'extrême. Il eut un fils, Mi Yeou-jen, qui peignit dans son style et atteignit un âge avancé.

8. — **Houeï Tsong**. — Né en 1082, monta sur le trône en 1100, détrôné en 1125, mort en captivité en 1135. Fonda dès la première année de son règne l'académie de peinture et de calligraphie. Poète, peintre et calligraphe, il réunit une collection de peintures et d'objets d'art extrêmement riche et qui fut dispersée lors du pillage de sa capitale par les Tatars en 1125.

V

Dynastie des Yuan (1260-1368).

1. — **Tchao Möng-fou**. — Appellation Tseu-ang. Né vers 1254, lettré, peintre et calligraphe. Ce fut un grand paysagiste; un animalier de premier ordre.

2. — **Ts'ien Siuan**. — Appellation Chouen-kiu. Vécut au XIIIe et au début du XIVe siècle, peignit la figure, le paysage, les fleurs et les oiseaux. Il garde les méthodes et le style de l'époqne des Song.

3. — **Yen Houei**. — Vécut au XIIIe et au XIVe siècle. Son œuvre est considérable et affirme un maître de premier ordre. A peint beaucoup de sujets bouddhistes ou taoïstes.

4. — **Houang Kong-wang**. — Vécut au XIVe siècle. D'abord influencé par l'œuvre de Tong Yuan et de Kiu-jan, il se forma un style personnel et fut l'un des grands fondateurs d'école de l'époque des Yuan.

5. — **Ni Tsan**. — Appellation Yun-lin (1301-1374). — Lettré, calligraphe, collectionneur de livres et de peintures, il est considéré comme l'un des plus grands peintres de son époque.

VI

Dynastie des Ming (1368-1644)

1. — **Theou Che-mien.** — Vécut au xve et au xvie siècles. Peignit surtout des oiseaux et des fleurs.

2. - **Chen K'i** ou **Chen Ki-nan ou Chen Tcheou** (1427-1507). — Peintre de paysage.; il adopte parfois une composition touffue familière à l'art des Ming.

3. — **Lou Fou.** — Vivait au xve siècle. Étudia spécialement la peinture du prunier en monochrome. Égale les plus grands maîtres des Song.

4. — **Wang Yuan-tchang.** — Mort en 1407, à 73 ans. Pratiqua la peinture du bambou et du prunier en monochrome. Perpétue la tradition des Song à laquelle il se rattache directement, fonda lui-même une école.

5. — **Wen Chen-ming** (1480-1559). — Peintre, poète et calligraphe. On l'a souvent rapproché de Tchao Möng-fou.

6. — **Jou-sue.** — N'est connu que par son appellation. Vécut au xve siècle. Émigra au Japon où son influence fut considérable.

VII

Dynastie Ts'ing (1644-1911)

1. — **Yun Cheou-p'ing,** surnom Nan-t'ien, de son vrai nom Yun Ko (1633-1690). — Étudia d'abord sous l'influence de Wang Chou-ming et de Siu Hi. Peignit la figure, le paysage, les fleurs.

2. — **Tchen Nan-p'ing.** — Vécut au xviie et au xviiie siècles. Fut appelé au Japon en 1720. Y fonda l'école Ming-Ts'ing ou école chinoise moderne.

3. — **Houang Yin-piao ou Houang-chen.** — En pleine activité entre 1727 et 1746. Peignit des paysages et, sur la fin de sa vie, des figures de la légende bouddhiste et taoïste avec une technique habile, mais souvent un peu sommaire et assez molle.

TABLE DES GRAVURES

Pierres sculptées de la dynastie Han (IIe-IIIe siècles). Estampages. de la mission Chavannes.................................. 9
Fragment du rouleau de Kou K'ai-tche, (Londres, British Museum).. 13
Kouan-yin, peinture provenant de Touen-houang, VIIIe-Xe siècles. (Mission Pelliot. Musée du Louvre)...................... 17
Palais du Kieou-tcheng-kong par Li Tchao-tao. (Collection V. Goloubew).................................... 21
Portrait de Lu Tong-ping par T'eng Tchang-yeou. Époque des T'ang. (Collection Worch)............................. 25
Peinture anonyme de l'époque des T'ang. (Collection R. Petrucci)... 29
Oies. Peinture de l'époque des Song. (Londres, British Museum).. 33
Aigle blanc, époque des Song. (Collection R. Petrucci).......... 41
Cavalier suivi de deux assistants. Peinture de l'époque des Song. (Collection A. Stoclet).................................. 45
Paysage dans la manière de Hia Kouei. Peinture de l'époque des Song. (Collection Martin White)...................... 49
Paysage par Ma Lin. Peinture de l'époque des Song. (Collection R. Petrucci).. 53

Cavalier Mongol rentrant de la chasse, par Tchao Möng-fou. (Collection Doucet) 57
Pigeons par Ts'ien Siuan. (Collection R. Petrucci) 65
Bambous en monochrome par Wou Tchen. Époque des Yuan. (Musée Guimet) 73
Peinture de l'époque des Yuan ou du début des Ming. Style de l'école du Nord. (Collection R. Petrucci) 77
Portrait de prêtre. Epoque des Yuan ou du début des Ming. (Collection H. Rivière) 81
Cheval. Peinture anonyme de l'époque des Yuan ou du début des Ming. (Collection Doucet) 85
Visite des immortels à l'empereur d'en haut. Peinture de l'époque des Ming. (Londres, British Museum) 89
Fleurs et insectes. Peinture de l'époque des Ming. (Collection R. Petrucci) 93
Paysage. Peinture de l'époque des Ming. (Collection Bouasse-Lebel) 97
Beauté respirant une fleur de pivoine, Peinture de l'époque des Ming. (Collection V. Goloubew) 105
Halte de chasse impériale. Peinture de l'époque des Ming. XVIe siècle. (Collection R. Petrucci) 109
Peinture de Tchang Cheng. XVIIIe siècle. (Collection de M. Worch) 113
Le tigre dans la forêt de pins. XVIIIe-XIXe siècles. (Collection V. Goloubew) 117

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LA TECHNIQUE

I. — Les outils du peintre 7
II. — La représentation des formes 11
III. — La division des sujets 16
IV. — L'inspiration 23

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉVOLUTION DE LA PEINTURE CHINOISE

I. — Les origines 28
II. — La peinture chinoise avant l'intervention du bouddhisme. 28
III. — L'intervention du bouddhisme 35
IV. — La peinture chinoise à l'époque des T'ang (VIIe-Xe siècles) 38
V. — La peinture à l'époque des Song (Xe-XIIIe siècles) 51
VI. — La peinture chinoise à l'époque des Yuan (XIIIe-XIVe siècles) 70
VII. — La peinture chinoise à l'époque des Ming (XIVe-XVIIe siècles) 88
VIII. — La peinture chinoise à l'époque des Ts'ing (XVIIe-XXe siècles) 104
IX. — Conclusion 112
Index des peintres et date des monuments cités dans le texte. 121

2036-26. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ. 1-27


Paris
H. Laurens
Editeur
6, Rue de Tournon